كلمة الفنون

درج كثير من الفنانين، شعراء وتشكيليين وأدباء، على الربط بين المرأة والوطن والشجرة. وربما كان مصدر ذلك هو أننا، رجالا ونساء، جئنا من طين هذا الوطن، وعشنا في ظل تلك الشجرة، وأبدا نبقى نحنّ لوجه الوطن وخضرة الشجرة.

لقد اعتادت «جريدة الفنون» إصدار عدد خاص في بداية كل عام، وإذا كان عددها الخاص في السنة الفائتة جاء بعنوان «الفن والإرهاب»، فإن صدور عددها الجديد في بداية سنتها الثالثة بعنوان «المرأة العربية والفن» ليحمل، بين أمور أخرى، دلالة واضحة للاعتراف بالمساحة الكبيرة والمميزة التي احتلتها المرأة العربية على ساحة الفن العربي، وفي مختلف مناحي الحياة الفنية.

إن وجود المرأة العربية، جنبا إلى جنب في مسيرة العمل الفني العربي، لم يكن وليد مصادفة أو مجرد خاطر عابر، بل هو ناموس وديدان الحياة، منذ إنسان الكهوف الذي خط رسومه وعوالمه على جدران كهوفه ومغاراته، وحتى عصرنا الذي نحيا، كانت المرأة شريكا حاضرا وفاعلا ومؤثرا تعيش نبض اللحظة ذاتها، وتشارك بأنفاسها وروحها وخصوصيتها في تلوين وتشكيل اللحظة الواقعية والفنية.

إن «جريدة الفنون»، في رصدها لواقع المرأة العربية على الساحة الفنية، تتناول وترصد مسيرة وتجارب أبرز الفعاليات النسائية اللاتي طبعن مجالات بعينها بطابعهن الخاص، وتركن بصمات واضحة لا يمكن تجاوزها أو القفز فوقها. سواء في السينما أو المسرح أو التشكيل أو باقي الفنون.

لقد كان لكوكبة متميزة من النساء المبدعات العربيات على الساحة الفنية، فضل المبادرة الأولى، فضل التحدي، فضل الجرأة، بما ضمن لحضورهن البقاء والاستمرار نموذجا متميزا. وكذا الأمر بالنسبة لنساء عربيات، حملن الرسالة الفنية المبدعة والأصيلة والملتزمة، ولم يزلن سائرات على الطريق، بالرغم من كل العقبات والعثرات.

إننا في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، نؤمن بأن دور المرأة، في مختلف نواحي الحياة، وعلى الأخص النواحي الفنية، دور ضروري ومفصلي ومكمل لدور الرجل.

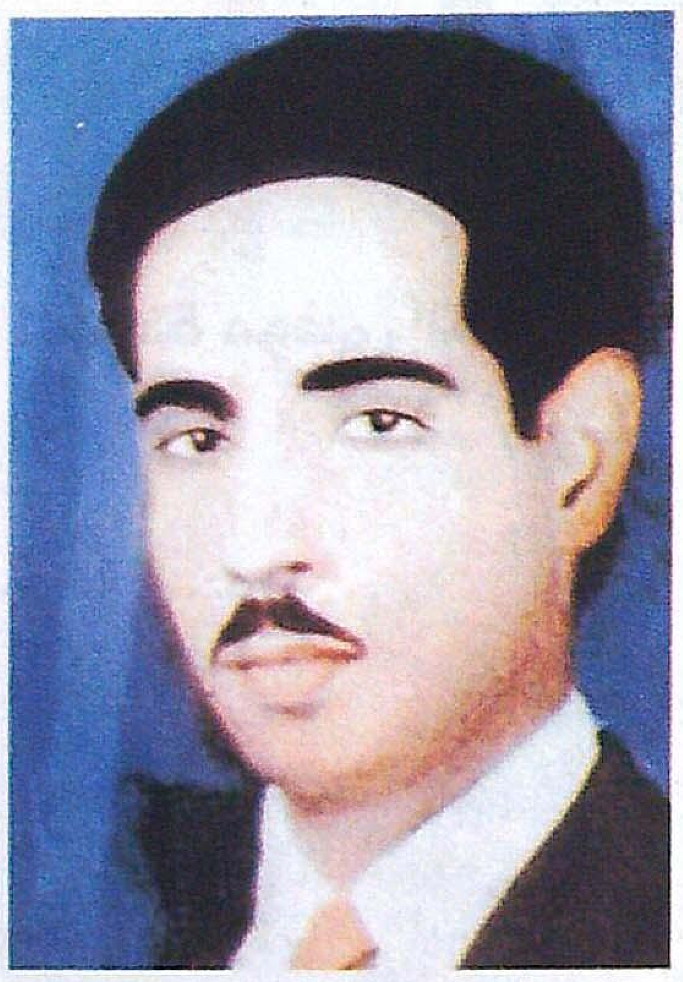
إن المرأة، الأم والزوجة والابنة، وحدها القادرة، بما منحها الله، على أن تكون العالم الأجمل والأهم في حياة الرجل، وحدها قادرة على إعطاء المعنى الأجمل والأرق لحرف الكلمة ورسم الريشة، وأنها، كانت ولم تزل، المعين الكنز الذي لا ينضب، وإلا كيف نفسر حضور عالم المرأة الطاغي والمؤثر في جميع الأعمال الفنية والأدبية؟

إن «جريدة الفنون» إذ تقدم للقارئ الكريم عددها الخاص لتتمنى أن يكون ذلك بمنزلة تحية تقدير لحواء بكل صورها وتجلياتها وحضورها الإنساني في أرواحنا.

أ. بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي

الافتتاحية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



تؤرخ بدايات الفن التشكيلي في الكويت، ببداية مسيرة الفنان معجب الدوسري. فهو أول فنان تشكيلي كويتي وأول مدرس لهذا الفن، الذي سعى إلى نشره في مجتمع بسيط يصارع قسوة الحياة وشظف العيش، ويعيش على الغوص والتجارة في أقاصي البقاع البعيدة.

خالد عبدالمغني - الكويت

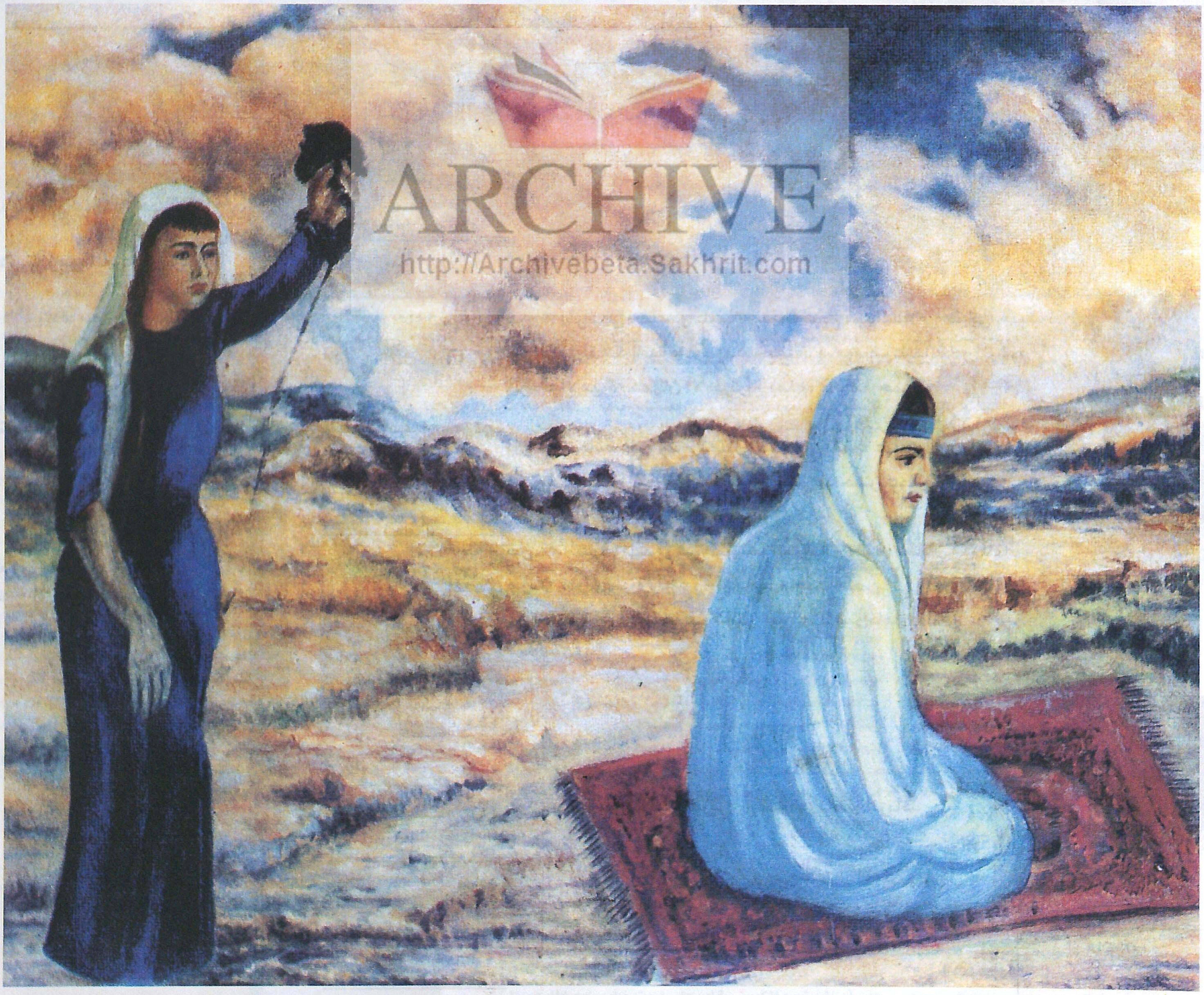
رائد الفن التشكيلي الكويتي

المرأة في أعمال معجب الدوسري

بدأت مسيرة الدوسري الفنية بعد عودته من رحلته الدراسية في القاهرة عام ١٩٥١، ومزاولته لمهنة التدريس بمدرسة المباركية، ثم انتقاله إلى ثانوية الشويخ. وقد حرص الدوسري على أن يغرس بذرة هذا الفن في نفوس تلاميذه عبر رعايته لهم ومشاركتهم في إقامة المعارض، وفتح باب مكتبته للاستزادة من المراجع التي أحضرها معه من لندن، بعد أن أقام بها ما يقارب العام.

ويعتبر الفنان معجب الدوسري (١٩٢١- ١٩٥٦) مدخلا لقراءة بدايات الفن التشكيلي في الكويت، وفي الوقت ذاته يعتبر أيضا مدخلا إلى التعرف على نشأة الأسلوب الواقعي، الذي من خلال تجربته الفنية القصيرة نسبيا، مهد الطريق لمن بعده من الفنانين لاكتشاف أبعاده وجمالياته، وكذلك هناك جانب مهم - لا يقل أهمية عن أسلوبه - ألا وهو اهتمامه بالموضوع الذي يعكس بيئته ومحيطه، ويرسم «البورتريه»، إلى جانب تصويره للمناظر.

وتزامن ظهور الواقعية في الفن التشكيلي الكويتي، مع بدايات معجب الدوسري، له أسباب عدة، أولا: إن للواقعية سحر القبول عند الناس، في الفهم والتذوق ومن ثم يتسع انتشارها، وهذا ما كان يسعى إليه الفنان، وثانيا: تعتمد المبادئ



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأولية في الدراسة الأكاديمية للفن التشكيلي على نقل الواقع، والإتقان في تصويره، وهذا ما اكتسبه الفنان معجب، وأحبه، وانجذب إليه كوسيلة للتعبير، وأما السبب الأخير، الذي يبدو بشكل واضح من خلال ما نشاهده في أعماله، فيأتي نتيجة تأثره بالواقعية انعكاسا طبيعيا لرحلته إلى لندن، والتي أمضاها في جولات حول متاحفها، وتأثره بما اطلع عليه من رسوم لفنون النهضة، وفنون الواقعية والرومانتيكية، التي وجدت طريقها إلى أسلوبه، وفي اختياره لمواضيعه، على الرغم من أن مجال دراسته كان في الفنون الزخرفية، التي لا تلتقي - قطعا - مع المدرسة الواقعية.

وعندما ننظر إلى موقع ريادة الفنان معجب الدوسري في الفن التشكيلي الكويتي، نجد أنها لا تكمن في الرسم، حيث خطفه الموت مبكرا، فلم يتح له العمر القصير استكمال تجربته الفنية، وكذلك ليس فيما تركه من أعمال فنية قليلة، التي - للأسف الشديد - فُقد أغلبها، تارة من جراء السيول التي انهمرت على الكويت في الخمسينيات، وتارة أخرى من جراء الحرائق التي أشعلها الغزاة، فالتهمت ألسنة اللهب قاعته بما تحتويه من أعمال، بمتحف الكويت إبان تحرير الكويت عام ١٩٩١م. ولكن تكمن ريادة معجب الدوسري في بحثه عن اللغة التشكيلية الخاصة به، وعن موضوع يعاصره ويتفاعل معه ويتعاطاه، ليؤسس البناء التشكيلي في الأرض البكر، لهذا لا نجد في تجربته نزعة نحو السريالية، التي كانت في أوج ازدهارها في أوروبا، وكما لم يتفاعل مع التعبيرية التجريدية، وقد بلغت مداها في أمريكا أواخر الأربعينيات وفي بداية الخمسينيات.

وقد ذكر الفنان معجب الدوسري في إحدى مقالاته تحت عنوان «الكويت والفن الجميل» رؤيته للجمال في محيطه بقوله: «إنك حيث سرت ترى الجمال واضح المعالم في السفن والمنازل والملابس وخلافها، وقد أثبتت التجارب أننا نملك في أبنائنا ثروة فنية لا بأس بها، لا ينقصها غير الاستغلال والصقل والتقديم»، وهذا ما تحقق - بفضله - بعد غيابه.

لا خلاف على أن الفنان معجب الدوسري كان يحمل مشروعا مستقبليا، كما أشار إليه الدكتور عبدالله تقي بوصفه الدقيق «أن يأخذ الفنان الكويتي من الغربيين أساليبهم الأكاديمية في فن التصوير، ومن ثم يقوم بتوظيفها في تسجيل معالم الحياة والبيئة والتراث في الكويت، تسجيلا يؤكد خصوصية الإنسان والمكان» (مجلة العربي - عدد ٥١٣)، وبذلك تكمن ريادته في الصيغة الفنية التي اختارها، في تصويره للبيئة المحيطة، وفي تسجيله لتفاصيل الحياة الاجتماعية التي مرَّ بها مجتمعه قبل التحديث الاقتصادي، كشاهد لها بعين عربية وليست استشراقية!!

المرأة في أعماله

ويبرز في اللوحات التي رسمها معجب الدوسري اهتمامه الكبير بتصوير المرأة، ويعد تصويره لها، أول ظهور كعنصر فني في الفن التشكيلي الكويتي، وتعكس تلك الجزئية دلالة على أن المجتمع الكويتي قادر على استيعاب التطور في كل جوانب الحياة، ولم يكن ينظر في الرسم التشبيهي خروجا عن المألوف، أو تعارضا مع القيم والموروث، مما ساهم في انتشاره وقبوله من قبل المجتمع.

وفي اللوحات الثلاث التي تبقى منها فقط آثار مصورة في الكتب، نجد أن المرأة هي العنصر الأساسي والعامل المشترك الذي يربط الأعمال فيما بينهما، وإن اختلفت في سياق كل لوحة عن الأخرى، فمثلا في لوحة «الصلاة» نجد اهتمامه بتصويره المرأة في إطار روحاني، حيث تقوم فكرة العمل على الخيال والتأليف، ويصور بها فتاة تصلي بلباس أبيض، على سجادة مزخرفة حمراء اللون، وبالخلف منها فتاة واقفة بلباس أزرق في وسط الصحراء تحمل بيديها نول نسيج، ومن بعيد تظهر بعض الكثبان، حيث الغيوم الكثيفة في صدر السماء الزرقاء.

ومن الواضح أن اختيار معجب لهذا التأليف الدرامي يعود إلى تأثره بالفن الكلاسيكي، الذي يهدف إلى إبراز المظهر الخارجي بالطابع الروحاني، ولربما تعد هذه أولى تجاربه التشكيلية بعد عودته من لندن عام ١٩٥٢م.

وأما في لوحة «الغسيل» فنجد الفنان معجب الدوسري، قد اقترب من الصيغة الفنية التي يصبو إليها، وهي التي تتعاطى مع الواقع، وتكشف عن طبيعة الحياة في ذلك الزمن، فاختار البحر مشهدا خلفيا للموضوع، وأبرز في مقدمته النساء وهن يغسلن الثياب على الشاطئ، كما اعتدن في حياتهن اليومية، ولا خلاف في وجود ضعف وخلل في التشريح. ونتفق مع ما أشار إليه الدكتور عبدالله تقي في أن السبب في ذلك يعود إلى كون المشهد قد عالجه الفنان معجب الدوسري من الذاكرة، أو ربما من خلال (اسكتش) أو تخطيطات أولية سريعة رسمها من الموقع، ومن ثم عاد وصاغها فيما بعد بمرسمه، مما أخل بالتكوين الفني الذي كان ينشده.

ولكن هذا لا يلغي، البتة، جماليات التوازن اللوني الذي يحدثه الأزرق (البحر) بلقائه مع اللون البني (الأرض)، وأيضا استدارة البحر إلى الداخل، من خلال إبرازه للحدود الصخرية ليغلق به المشهد.

وأما اللوحة الثالثة والأخيرة فهي «ضاربة الودع»، ويلاحظ في هذه اللوحة أن تجربته بدت أكثر نضجا بالرغم من غياب الموديل، وهي تمثل آخر نتاجه الفني قبيل وفاته في أغسطس من عام ١٩٥٦م، ويصور فيها فتاة جالسة صامتة تتأمل حظها، مع التأثير الجميل الذي يحدثه الضوء على الوجه، وعلاقته بتظليل المنطقة المحيطة بها، وبدت القواقع المتناثرة فوق السجادة الحمراء، التي تلتقي بلونها مع القلادة الحمراء كنسيج متكامل ومتصل لمفردات الموضوع.

فترة قصيرة عاشها الفنان معجب الدوسري، ولكن كانت مؤثرة بما تركه من بصمات على الفن التشكيلي في الكويت، التي مازلنا نتلمسها في لوحات بعض الفنانين المشاركين بالمعارض التشكيلية، التي تقام بين حين وآخر ◆

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا شك في أن مريم خيرو هي أول امرأة - موديل في المحترفات الفنية ومعاهد الفن التشكيلي في لبنان. لم تسبقها إلى هذه المهنة أي امرأة أخرى. جاءت مريم إلى هذه المهنة بالمصادفة، ومن طريق الهواية، ثم ما لبثت أن أصبحت محترفة ومحترفة جدا، بعدما أمضت أياما وليالي طويلة أمام أعين الرسامين وأقلامهم وريشاتهم. وجسدها، في معظم مراحله، حاضر بشدة في لوحات معظم الأجيال التي توالت منذ فترة الخمسينيات. بل قد يكون جسدها علامة من علامات التحولات التي عرفها الفن التشكيلي في لبنان. إذ تعاقب على رسمه الفنانون الانطباعيون أولا ثم الفنانون الحديثون ذوو النزعات التجريدية المتحررة من أسر المدارس السابقة.

موناليزا فريحة - لبنان

الموديل الأول في لبنان

مريم خيرو الجسد الذاكرة

يمكن رصد تطور حركة الرسم، ولاسيما الرسم «التجسيدي»، من خلال جسد مريم الموزع على لوحات الفنانين المتتالين أجيالا. وليس من المستهجن أن تكون مريم هي المؤسسة الأولى لمدرسة «الموديل» أو «الجسد العاري» في لبنان، وربما في العالم العربي وقد استمرت هذه المدرسة من بعدها مع امرأتين هما الممثلتان رينه ديك وميشلين ضو. وهاتان الممثلتان واصلتا هذه المهنة باحتراف وجراة، خصوصا أن رينه ديك مثلا هي من الممثلات المهمات في المسرح والسينما في لبنان، وكانت قد درست فن التمثيل في فرنسا وحصلت على ثقافة عالية. ويتحدث معظم الرسامين الذين رسموا جسدها عن وعيها لفن «الموديل» وتحريضها إياهم على الرسم والإبداع.

مريم.. بريشة سميرة نعمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم تكن مريم خيرو مثقفة ولا متعلمة بل جاءت هذه المهنة من دون أن تعرف أهميتها. وعلى رغم تواضعها العلمي وربما أميتها استطاعت أن تغامر، عارضة جسدها عاريا أمام الرسامين، أفرادا ومجموعات. لم تهب مريم القيود الاجتماعية والمحرمات وعيون المتلصصين والسنة الثرثارين، خاضت تجربتها بطيب خاطر، بعدما ترددت في البداية، مكتفية بعرض وجهها وجسمها ببعض الثياب. ثم لم يكن لها إلا أن تخلعها.

كانت مريم فقيرة وتعمل خادمة، كما تروي للباحثة ناديا النمار في كتابها «حكاية جسد» الذي صدر قبل سنوات عن دار النهار، كانت تعمل في أحد منازل آل الجميل في منطقة الصيفي في بيروت.

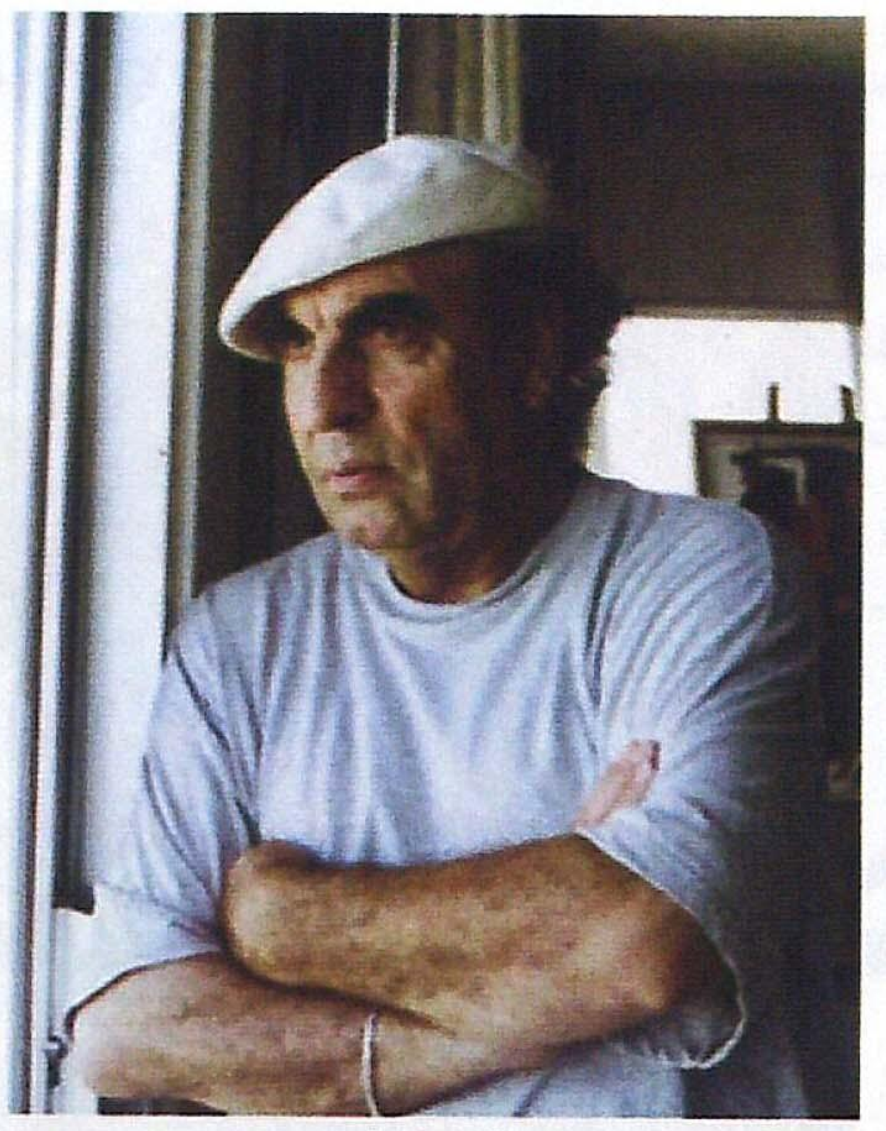
وكان المنزل يقع بالقرب من شارع المعرض نزولا من «التياترو» الكبير. وذات مرة وبينما هي في طريقها إلى بيت الشيخ قيصر الجميل، أحد رواد الفن التشكيلي في لبنان، صادفت رجلا - عرفت في ما بعد أنه الرسام حبيب سرور - فسألها: «تعالي يا زينة لأصور وجهك». اقتنعت مريم بسرعة لكونها تحتاج إلى المال وقد أكد لها حبيب أنه سيصور وجهها فقط في ملابس بدوية. وهكذا أدخلها وجهها «البدوي» عالما مهنيا جديدا، ووجدت نفسها تجلس براحة تامة أمام الرسام ومن دون أي جهد. كان ذلك عام ١٩٣٧. لكن الرسام قيصر الجميل مخدومها سرعان ما طلب منها أن تجلس موديلا له بعدما أخبرته عن حبيب سرور. وكانت هي في انتظار هذا الطلب لتحرر نفسها من عمل الخدمة. وظلت في الحين نفسه تتردد على محترف الرسام الرائد حبيب سرور حتى وفاته عام ١٩٣٩. وقد سمح لها مرة في أن ترى أول لوحة رسمها لها كبدوية، ثم رفض لاحقا أن يريها اللوحات التي كان يمضي ساعات طويلة في رسمها وهي جالسة أمامه وهو صامت لا يكلمها.

أما عمل مريم في محترف الفنان قيصر الجميل فكان يتطلب ساعات يوميا وقد بدأ في عام ١٩٣٧، أي قبل تأسيس أول معهد للفنون في لبنان وهو ما عرف بـ «الأكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة». ولعل اللوحة الأولى التي رسمها لها قيصر الجميل كانت أيضا «بورتريه» بدوية. فهي كانت ترتدي ملابس حورانية، كالبرقع الأسود والسترة الكحلية المزركشة بالأصفر والأحمر. إلا أنها لم تتوقف عن عملها كخادمة في بيت الفنان قيصر الجميل، بل هي أصبحت خادمة وموديلا في وقت واحد. ولم تخل مهنتها من بعض الإثارة، إذ إن جسدها كان يثير رغبته على أنه كان مولعا بسيدة ثرية تنتمي إلى المجتمع البيروتي الراقي. وتقول مريم إلى ناديا النمار: «أما جسدي أنا فكان حبه الآخر. أكثر من مرة في البدء حاول ملامسة هذا الجسد ودغدغته، فصممت على ألا أتجاوب معه». كانت مريم فتاة صبية في مطلع شبابها، متحررة ولا تهاب المجتمع. وكان لا بد من أن تجذب رساما يكبرها بسنوات. ولم تمض أيام حتى طلب منها الرسام أن تخلع ثيابها من أجل إجراء دراسة عن جسدها. ترددت مريم في البدء لا خوفا بل خجلا. ولم يكن على الرسام إلا أن يحضر كتبا ويريها صورة نسوة عاريات رسمهن كبار الفنانين. وعند إصراره وخوفا من أن تفقد عملها لديه بدأت مريم تخلع ثيابها قطعة قطعة، يوما بعد يوم ... هكذا بدأت مريم مهنتها في لحظة ملتبسة بين الخجل أو الخفر والقناعة والجراة. وبدءا من تلك اللحظة دخلت مريم تاريخ الفن اللبناني وأصبحت بجسدها «نجمة» من نجومه.

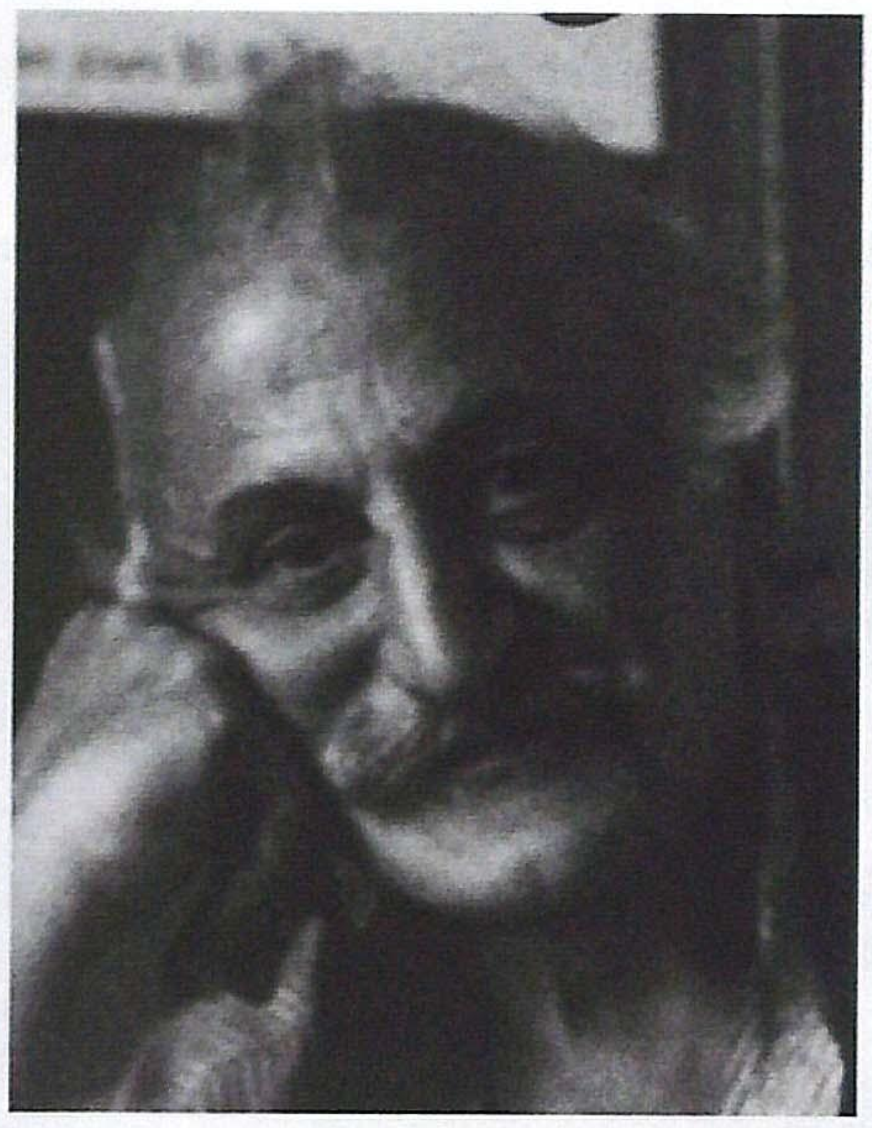
وتسرد مريم كيف أن قيصر الجميل، في بدء مرحلة التعري التام كان يريها صورة امرأة عارية ويطلب منها الجلوس مثلها مصححا وضع جسدها بيديه، وكانت هي، كما تعترف لناديا النمار تحس ملامستهما ودغدغتهما اللطيفة، ما يجعلها تسترخي وتستسلم لإرادته. وكان إنجاز اللوحة يستغرق أحيانا جلسات عدة فيما كانت بعض الأعمال تنتج خلال جلستين أو ثلاث. وتبعا لبراءتها، لئلا أقول أميتها، كانت إذ تتأمل اللوحات المنجزة لا تفقه شيئا. حذروها من أن تعرض جسدها، لكن اعجابها بجمال جسدها راح يمتلكها شيئا فشيئا وباتت تشعر بأهميته على صعيد تحريك إحساس الفنان مشاعر الآخرين. حينذاك تأكدت مريم من أنها ستبقى طوال حياتها تمارس هذه المهنة، مادام جسدها يلهم الفنانين. وظل جسدها يلهم الفن التشكيلي في لبنان من فتوته حتى الشيخوخة.

ومن تبعات هذه المهنة «حشرية» الناس وفضول الذين يقبلون على مشاهدة لوحات العري أو على شرائها. فجميعهم يريدون معرفة من هي هذه الصبية الجميلة. وكان قيصر الجميل يخفي مريم عندما يأتي الزائرون إلى المحترف لئلا تثار الفضيحة. فهذه المهنة كانت حينذاك تحتاج إلى سرية وربما إلى منتهى السرية، وإلا فإن المرأة - الموديل تتحول إلى امرأة «ساقطة». كان على مريم أن تواجه في المرحلة الأولى فضول العيون وحشرية النظرات وتعمل بالسر.

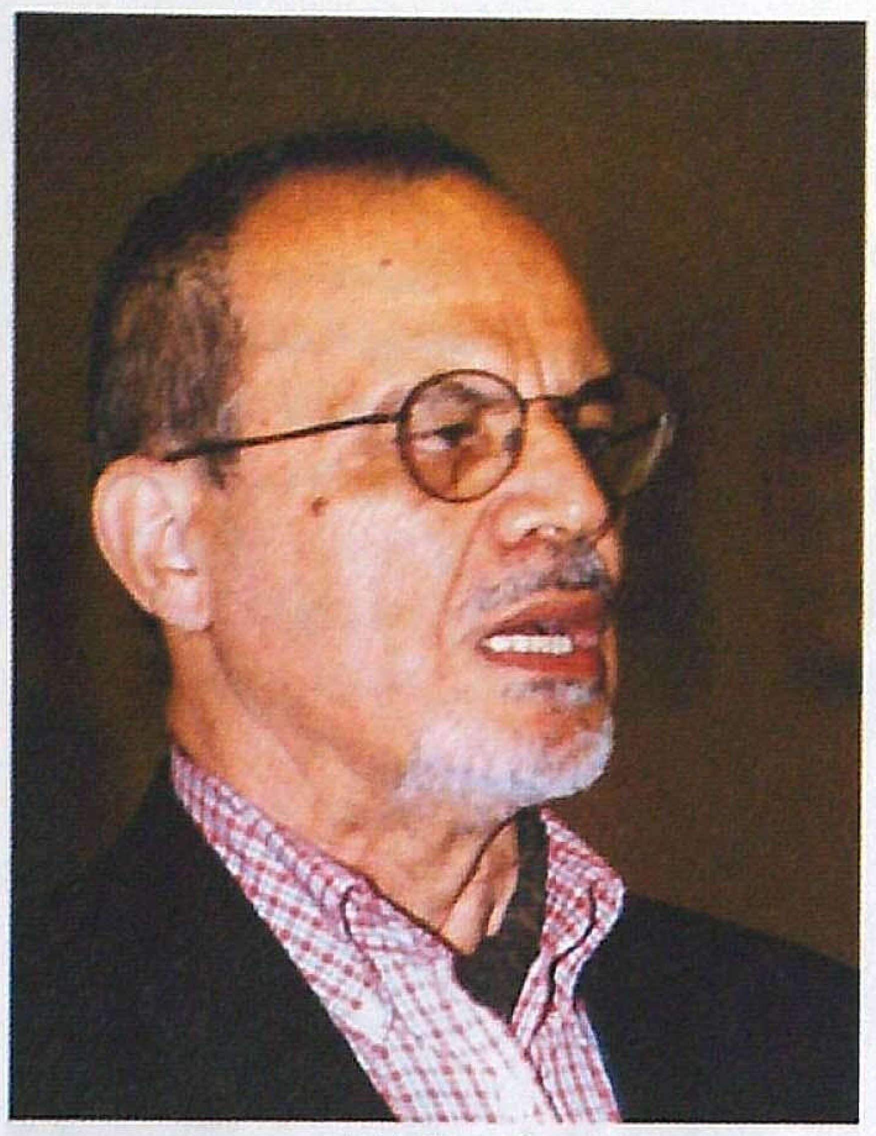
ولم تمض ست أو سبع سنوات على عمل مريم في محترف الرسام قيصر الجميل حتى



رفيق شرف



شفيق عبود



أمين الباشا

فوجئت به يطلب منها الالتحاق بـ «الأكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة» لتعمل موديلا في فروع الفنون التشكيلية. وكان السؤال الذي سرعان ما خالجها: كيف ستتعرى مريم أمام جمع من الطلاب؟ كان ذلك يتجاوز طاقتها: أن يكون جسدها العاري نهب أعين عدد من الطلاب الذين يرسمون تفاصيله! راح قيصر الجميل يقنعها بأهمية هذه المهنة وأن التعري أمام الرسامين - الطلاب جزء مهم من الاحتراف وسألها: أين المشكلة ما دمت قد تعريت أمامي. هنا كان لا بد لمريم من أن تشترط إعطاءها راتبا شهريا في مقابل عملها في الأكاديمية وأن تعرض للطلاب وهي ترتدي «المايوه» أو لباس البحر. كانت بداية مريم في الأكاديمية مع بدء السنة الدراسية ١٩٤٥ - ١٩٤٦، أي بعيد انتهاء الحرب العالمية الثانية. ولم تتوان بعد جلسات طويلة في أن تخلع كل ثيابها ومنها «المايوه» ليتحول جسدها العاري إلى بقع من الخطوط والألوان على أوراق الطلاب. وكان تعريها أمام الطلاب يزيد من راتبها، ما يوفر المال لإعالة أسرتها. وكان الطلاب البارزون في الأكاديمية هم الذين يتولون تنظيم عروضها. في اليوم الأول كانت تجلس، تلبية لطلبهم، في «بوز» واحد مدة خمس دقائق أو عشر يقوم الطلاب خلالها برسم سريع (كروكي) لجسدها. ثم تبدل جلستها أربع أو خمس مرات في نصف الساعة الأول. وعلى ضوء الرسوم السريعة التي نفذوها كانوا يختارون «بوز» الأسبوع بكامله، إذا كان مقررا أن تُنهى الدراسة بالفحم ضمن الأسبوع، أما إذا كان من المقرر أن ينفذ العمل بالألوان الزيتية فيكون «البوز» لمدة أسبوعين.

لم تكن مهنة مريم مجرد امرأة تعرض ثم تذهب وكأن لا علاقة لها بالرسامين والطلاب. بل هي كانت تدخل في علاقة صداقة معهم على اختلاف أجيالهم. وتروي مريم أن الجيل الأول في الأكاديمية ترك أثرا عميقا في نفسها ووجدانها وتعني بالجيل الأول الرسامين: شفيق عبود، فريد عواد، منير عيدو ومتري النمار، اضافة إلى هلن الخال وإيفيت الأشقر. تقول مريم: «هؤلاء كنت أحبهم كثيرا، لأنني بدأت الطريق معهم وارتحت إلى أخلاقهم، وهذا ما شجعني على الاستمرار في مهنتي كـ «موديل عارية»، إذ كنت أتهيب في البدء الظهور عارية أمام مجموعة من الناس، ولكن معهم أحسست أن المحترف في الأكاديمية أصبح بيتي، وأنهم أفراد عائلتي (...) كنت لهم «الموديل» والصديقة المرحة، المستعدة دوما لمشاركتهم في حفلاتهم وحفظ أسرارهم».

وإن بدت حياة مريم محفوفة بالصعوبات و«المخاطر» لكونها أشبه بالمغامرة، فإن نهاية هذه الحياة لم تخل من الطابع «المأسوي» على رغم أنها ظلت تعمل في هذا الحقل حتى سنواتها الأخيرة، ففي ختام حياتها وفي شيخوختها وجدت نفسها فقيرة ووحيدة وطالما شكت لزوارها في المستشفى: «لم يعد أحد يسأل عني، كلهم نسوني ونسوا فضل مريم عليهم». وكان ان غادرت مريم هذه الدنيا تاركة آثار جسدها في كل المراحل التي شهدتها الحركة التشكيلية اللبنانية، وإن هي غابت فإن روحها وجسدها حاضران بشدة في الكثير من اللوحات وفي ذاكرة الفن اللبناني الحديث.

لعل شهادات الرسامين اللبنانيين الذين استوحوا جسد مريم ورسموه وحققوا من خلاله ثوراتهم وتجاربهم في حقل الجسد الأنثوي قد تكون خير معبر عن حقيقة جسد مريم والموقع الذي احتله في الحركة التشكيلية. وقد ضم الكتاب «حكاية جسد» شهادات من رسامين كثيرين، ينتمون إلى أجيال مختلفة تحدثوا عن علاقتهم التشكيلية والجمالية بجسد مريم.

يقول نقولا نمار: في السنة الدراسية ١٩٤٥ - ١٩٤٦، دخلنا، بعض القدامى، المحترف وكان الشيخ قيصر في انتظارنا ترافقه امرأة شابة تضع نظارتين سوداوين فقدمها إلينا على أنها الموديل الدائم في الأكاديمية، فتعرفنا إليها وجالسناها. فعلمنا أنها تعمل موديلا للشيخ قيصر الجميل منذ أعوام عدة، وذلك في محترفه الخاص. فطلبت منها التروي لجلوسها عارية لأنها لم تتعود ذلك أمام «جمهرة» من الناس حتى وإن كانوا طلابا. فاتفقنا معها على ان تنزع ثيابها تدريجا إلى أن تعتاد الجو.

وما لبث المحترف أن امتلأ بالطلاب، وأكثرهم جدد زاد عددهم على الثلاثين، ولم يبق مكان لسيبة رسم لطالب آخر. وكانت مريم تهيأت للجلوس مرتدية ملابس بدوية، سترة زرقاء مزركشة بخطوط ذهبية، على لباس أسود طويل، تلف رأسها كوفية من الألوان ذاتها، وكان ذلك موضوعنا للأسبوع الأول.

وفي الأسبوع التالي، نزعت قسما من ثيابها وجلست بلباسها الداخلي: قميص من الحرير اللماع بلون بشرتها يلتصق بها من تحت الكتفين حتى أعلى الساقين، ويبين تفاصيل جسدها المتناسق وكأنها عارية، حتى أن بعضنا من القدامى، مع قليل من المخيلة، رسمها عارية تماما. وفي الأسبوع الثالث جلست بلباس البحر (...).

كانت مدة جلسة الموديل ثلاث ساعات، يتخلل الواحدة ربع ساعة للراحة، وفي الأسبوع خمس جلسات من الاثنين حتى مساء الجمعة، وكنّا بعض القدامى خمسة أو ستة طلاب، أتذكر منهم شفيق عبود وفريد عواد ويولاند سعد ومنير عيدو وهيلدا بطرس، نود العمل لأكثر من الجلسات الخمس، فعقدنا اتفاقا مع مريم على جلسات اضافية مدفوعة الأجر يومي السبت والأحد. في الجلسة الأولى كانت لا تزال في ثيابها الداخلية، وبعدما قمنا ببعض الرسوم السريعة في الساعة الأولى، طلبت منها أن تتعرى كليا، إذ لا مبرر للخجل منا وكانت اعتادت على أننا نستلهم الخطوط الجمالية من النظر إلى جسدها ودرس انعكاسات النور وتناسق الأحجام والأشكال والألوان. فلم تتردد أمام هذا الايضاح والإصرار فخلعت ثيابها بالكامل، وقمنا بدراسات عدة على جسدها العاري الحي، المتناسق والنضر.

وصارت مريم تحس تدريجيا أنها أصبحت جزءا من مجتمعنا الفني، تشاركنا في السهر بالمحترف بعد انتهاء جلسات العمل، كما تشاركنا

مريم.. كما رسمها أمين الباشا

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

مريم.. بريشة شوقي شمعون

في الشرب والأكل وسرد الحكايات والنكات، وتستمع إلى مناقشاتنا. كانت كريمة، معطاء، تجلس بلا مقابل بعد انتهاء الوقت المحدد للعمل، وتبقى معنا حتى الانتهاء من رسم أو لوحة.

ومع الوقت صار لها رأي في عمل كل منا، تهزأ بأعمال المبتدئين أو الذين امضوا وقتا طويلا في المحترف ولم تتطور نوعية أعمالهم.

وأذكر أن أحدهم أراها رسما بالفحم لجسدها وهي ممددة، فقالت له إن هذا الرسم ليس جيدا: «هذه المؤخرة ليست مؤخرتي»، فقال لها: «هذا ليس ذنبي إن كنت انت هكذا»، فأجابته: «أنت لا تعرف رؤية الجمال، هالشغلة مش شغلتك، هذه المؤخرة ألهمت الفنانين الجيدين وكلهم تعلموا الفن برسمها».

وفي جو المحترف المنتعش بالعمل والمناقشات والأحاديث الفكرية والفنية، كونت مريم وجهة نظر وموقفا من العمل الفني وأصبحت كأنها أحد الفنانين أو النقاد.

هكذا تعودت مريم الجلوس عارية أمام الطلاب، مهما بلغ عددهم «شرط ألا يدخل المحترف غير طلاب الرسم».

ويسرد الرسام شفيق عبود ذكرياته عن مريم قائلا: «كانت مريم أختا لنا في المحترف، «صاحبة عشرة» وقد اندمجت في جونا كأنها ولدت ونشأت في أجواء الفنانين.

كان حضورها في المحترف عارية في تلك الأيام أمرا غريبا. ولم يكن أحد يصدق أن طلابا يدرسون الرسم على امرأة عارية، في أجواء مجتمع متزمت بالكاد يتقبل رؤية المرأة غير متحجبة أو لباسها قصير إلى ما فوق الركبة.

عندما كانت مريم تتمدد أو تجلس على «الصوفا» المخصص لها، كان النور الكهربائي المركز عليها يبرز مفاتن جسدها كأنها تنزل من إحدى لوحات كبار الفنانين الأقدمين التي كنا نطلع عليها في الكتب الموجودة في مكتبة الأكاديمية، أو كأنها نسخة من تماثيل الإغريق أو روما القديمة.

لم يكن في لبنان، في ذلك الزمان، إلا ثلاثة أو أربعة فنانين، وكنا نحن المبتدئين الجدد نتساءل عن الدوافع التي أوجدتنا في هذا الجو، ولم يكن منا أحد ينتمي إلى عائلة بورجوازية تعيش حالا ثقافية تتميز باتصالها بالمجتمع الفرنسي واختلاطها به وقت كان الفرنسيون منتدبين على لبنان (...). كانت مريم تلازمنا وتشاركنا السهرات، إذ أصبحت صديقة مشاركة لنا في كل نشاطاتنا وكأنها جزء لا ينفصل من حياتنا في المحترف الأول للفن التشكيلي في لبنان.

كانت منفتحة لاستيعاب ما كنا نتبادله من أبحاث ومناقشات. ومع الوقت أخذت تتدخل بإبداء وجهة نظرها في بعض القضايا الفنية. ويمكنني القول ان هذه الأجواء أكسبت مريم مستوى ثقافيا لم يتوافر للكثيرين من الطلاب الذين كانوا يتركون المحترف عند الانتهاء من جلسات العمل. علما أنه غالبا ما كنا نعود إلى العمل على لوحاتنا بعد الانتهاء من سهراتنا، ونرجع إلى بيوتنا على الأقدام لعدم وجود وسائل نقل في الساعات الأخيرة من الليل».

وتتحدث إيفيت الأشقر عن مريم قائلة: «عندما رأيت مريم «بلعت ريقي» عشر مرات وجلست في آخر المحترف. ولكن مع الوقت لم تعد مريم بالنسبة إلي انسانا حيا، بل أصبحت قلما، القلم الذي نرسم به وليس امرأة عارية. كانت مريم موديلا مميزا. تجلس جامدة، لا تتحرك لمدة طويلة، وهذا أمر مهم جدا بالنسبة إلى الموديل، لأنه يصبح كتمثال وهو في الوقت نفسه شخص حي. كانت مريم كموديل بعيدة جدا من التلاميذ، أما كإنسان فكانت قريبة جدا منهم. تعرف كيف ترى وتقرأ عمل كل واحد منا. لقد اكتسبت مريم إبان عملها في محترف قيصر الجميل معلومات شبه دقيقة عن الملاحظة وتذوق اللون والفن والتأليف، ومعرفة خصائص الإضاءة، وقد توصلت هذه المرأة الأمية، بفضل عملها مع قيصر الجميل وفنانين آخرين، إلى اكتساب القدرة التي تمكنها من أن تنظر وتبصر ما يجول في أعماق الأشياء. هذا ما أعرفه عن مريم باعتبار انني لم أنشئ أي علاقة معها خارج المحترف».

ويتحدث الرسام حليم جرداق عن مريم قائلا: «كانت مريم في هذا المحترف الرئيسي الموديل الحي الوحيد. كانت صديقة للجميع، معطاء ومحبة.

كنا نحبها وكانت تبادلنا الحب. وكنا في بعض الأوقات، إظهارا منا لمحبتنا لها، نسألها رأيها في بعض الرسوم التي كنا ننجزها. كانت قد اكتسبت من الجميل ومن قدامى التلاميذ الذين رسموها، ومنهم من أصبح أستاذا لنا، بعض الألفاظ مثل «هذا جيد»، «هذا لا بأس به ...» فترددها وهي فرحة بما تفعل. لكنها كانت طيبة القلب، ولها نظرة صائبة إلى العمل الفني، ومن خلال السنين التي قضتها مع الفنانين الشباب تكونت لديها ثقافة تشكيلية يفتقر إلى مثلها الكثير من الذين يكتبون عن الرسم في الصحف المحلية. وتمكنت من خلال هذه المعرفة من تصنيف طلاب المحترف: من هو صاحب موهبة ومن هو «هالشغلة ما شغلتو».

أما الرسام أمين الباشا فيقول عن مريم: «في ذلك الوقت كان الموديل بالنسبة إلينا قمة الفن، أي أن مريم كانت تمثل كل ما يصبو إليه الفنان الصغير «طالب الفن». لم تكن أجواء المحترف آنذاك أقل سحرا من أجواء «البوزار» في باريس، لأنها كانت محاطة بهالة سحرية، عاطفية وفنية. وكانت مريم ترى هذا في وجوه الطلاب والطالبات في تلك الغرفة الصغيرة المخصصة للرسم. وأصبحت علاقتي الشخصية بمريم علاقة صداقة. فكثيرا ما خرجنا معا لزيارة الأصدقاء والصديقات.

كموديل، أعتقد أنها كانت الأفضل في لبنان، وكانت الأولى، كما كانت قدوة أخلاقية، وإلى الذين كانوا يشعرون انهم نقاد في ذلك الوقت كانت تقول ان «قفاها» يفهم بالفن أكثر منهم، وأن المقصود بذلك ان «قفاها» قد علم كل الفنانين. فعلا إن قفاها، وغير قفاها، كان أداة أساسية لتعليم الرسم والتلوين في الأكاديمية.

مريم لم تكن تملك وقتا للحب. إنها لم تحب فعلا. كانت حياتها من المنزل إلى الأكاديمية، وقليلا ما كانت تخرج مع بعض الطالبات والطلاب الذين أصبحوا أصدقاء لها، وعائلتها الثانية.

لن أطلب شيئا لذكرى مريم، لأنها لم تكن تطلب من ادارة الأكاديمية سوى تغيير الديوان حيث كانت تجلس أو تتمدد. ويا للأسف فإنها لم تتمكن من الحصول على طلبها، وهذا قبل أكثر من ثلاثين سنة. ترى هل ننحت اليوم تمثالا لمريم أو لديوانها؟

في هذا المناخ من العمل في المحترف مع مريم، كان لنا يوم حر مع الطبيعة نهار السبت مع الأستاذ النمار، فكانت الأكاديمية تضع أوتوبيسا في تصرفنا، فنرسم ما يحلو لنا من مشاهد الطبيعة، ثم نتابع ما بدأناه في المحترف أو في المقهى أو في مكان نختاره».

ويروي الرسام رفيق شرف حكاية علاقته بمريم قائلا: في الأسبوع الأول لدخولي الأكاديمية أتت سيدة، عرفت في ما بعد أنها مريم، وكنت ظننت في البدء أنها طالبة في المحترف، جلست على الأريكة (الصوفا) التي كانت دائما موجودة في صدر المحترف، وأخذت تتكلم مع الطلاب ثم سألتهم عني، فقالوا لها إنه طالب جديد قادم من بعلبك ويدعى رفيق شرف. فدعتني إلى الاقتراب منها، وهذا طبعا قبل أن تخلع ثيابها، وأخذت تسألني عن بعلبك كأنها تحاول أن تمهد لي الطريق قبل أن تفاجئني بشيء ما. ويبدو أن الطلاب كانوا جميعا يعلمون، وكان لديها هي أيضا إحساس بأنني لم أر في حياتي امرأة عارية، وهذا صحيح في الواقع. وبينما أنا شارد الذهن توارت مريم فجأة وراء الستارة لتطل علينا بسرعة بعد لحظات عارية حتى من «ورقة التين». «وشفت أنا هالشوفة وطار عقلي». وأذكر حتى الآن أني أصبت بنوع من الصدمة وشعرت أن وجهي احمرَ، أو بالأحرى رأيته أحمر، من دون مرآة طبعا، وتظاهرت أنني غير مهتم وغير منفعل وتقدمت نحو آخر نافذة في المحترف تطل على الشارع وأخذت انظر إلى الخارج و «أصوفر» كأن كل شيء طبيعي وأنا بألف خير. لكن عادل الصغير «اشتلق» علي فاقترب مني وسألني بلهجته البيروتية: «ليك، أنت شايف بزمانك مرا عارية؟». وكان العنف الشديد لا يزال في داخلي، فأجبته بعصبية شديدة: «سكر بوزك وبلا حركات». فكنت مثل انسان مسكين أخذوه ورموه أمام مفاجأة كهذه، وكان قرب المحترف غرفة صغيرة ملحقة به فرحت أجلس فيها وأرسم مختبئا حتى بعد أسابيع عدة، من تحمل رؤية مريم عارية (...).

أما مريم المرأة التي أحدثت لي الصدمة الأولى عند دخولي المحترف، فقد أصبحت صديقة لي، حنونة جدا. وكانت تقول لي أحيانا: «لما بتطلع عا بعلبك جيب لي شوية كشك». وذات مرة طلبت مني قليلا من الحمص، ولما أتيت به في الأسبوع التالي قالت: «يخرب بيتك كانت نكتة». فأجبتها: «معليش، حتى النكتة أنا بصدقها» ◆

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

هل يمكن المطالبة بمساواة إبداعية بين المرأة والرجل؟ وهل يقر الإبداع بالمساواة أساسا، أم أنه موضوع للتنافس والتمايز الشديدين بين ممارسيه بصرف النظر عن نوع الجنس الذي ينتمون إليه؟

هنا محاولة لفك الالتباس بين المطالبة بالمساواة في الفرص الإبداعية أو في مجالات تعلم الإبداع أو في غيرها، وبين الحالة الإبداعية ذاتها التي تقوم أساسا على الاختلاف والمغايرة. كذلك يفتح المقال الباب أمام ضرورة التساؤل عن أسباب دخول الإبداع التشكيلي العربي (رجالي ونسائي) في نفق «التحشم» و«التحجب» متسترا خلف تسميات مثل «تراثية» و«أصيلة» و«حضارية»... بينما هي في حقيقتها عناوين بديلة لحالة اجتماعية شاملة عنوانها الرئيسي هو الردة.

د. شربل داغر - لبنان

الأنوثة المحجبة في التشكيل العربي

الفنانة جوليانا ساروفيم - لبنان

درج التاريخ العام في بلادنا، ومنه الفني، على تعيين البدايات الحديثة في غير تجربة وممارسة في بدايات علاقاتنا بأوروبا نفسها، سواء فرنسا أو إنجلترا وغيرها، متناسين في الغالب أن هذه البلاد - فيما خلا المغرب وسلطنة عمان - كانت واقعة تحت السيطرة العثمانية، وأن علاقاتها بالتجارب «الحديثة» بدأت، في عدد كبير منها، عبر تعرفها عليها في التجارب العثمانية قبل غيرها.

من «الحرملك» إلى «الأتيليه»

ويمكن التحقق من هذا الكلام في مجال التشكيل العربي الحديث، ليس عند الذكور وحسب، وإنما عند النساء أيضا. فغير عربية وعربي تنبه إلى أنماط المثقف الحديث في هيئة أعداد من المثقفين العثمانيين ممن أحاطوا بالبلاط العثماني وعملوا فيه، ولا سيما منذ العقد الثالث في القرن التاسع عشر، بعد عهد «التنظيمات». ويمكن العودة في هذا الصدد إلى دراسة تاريخية ضافية في المجلة التركية، «البعد الجديد»، بعنوان «المرأة الجديدة ومدرسة الصنائع النفيسة (أي الفنون الجميلة)»، التي تدرس مسألة المرأة بوصفها مسألة مطروحة في المجتمع العثماني منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر: ففي العام ١٨٤٨ جرى السماح للبنات بدخول «مدرسة الطب»، وتعلم أصول ممارسة القابلة القانونية، وفي العام ١٨٦٤ تأسست أول مدرسة فنية للبنات، غير أنها اقتصرت على البنات الأجنبيات غير التركيات (ومنهن: الأميرة نازلي هانم التي عرضت أعمالها في «نادي أ. ب. ث» في العام ١٨٨٠، والآنسة سرفيدجان، في النادي نفسه وفي العام نفسه، وليلى هانم، وهي الآنسة جونز سابقا، في النادي عينه في العام ١٨٨١، أو الآنستان تاليا فلورا وغابوسي، اللتان عرضتا أعمالهما في عدد من صالونات استانبول وغيرهن). وكان لممارستهن دور أكيد وبين في تشجيع التركيات على مباشرة هذا التصوير وتعلمه في محترفات الفنانين، قبل فتح المدارس المتخصصة. ونحن نعلم أيضا شيئا عن حقيقة «المشروطيات»، أي الشعارات التي دعت إليها النساء في ذلك الوقت، وهي (بالعربية في التركية): «الحرية والمساواة». هكذا أقرأ في مجلة «عالم المرأة»، في العامين ١٩١٣ و١٩١٤، مقالة لأولفييت مولان أنتزع منها هذه العبارة: «أنقذونا من حياة العبودية التي نعيش فيها». في هذا المدى سنقع على مبادرات نسائية لافتة، منها إقدام بعضهن على تأسيس «الهلال الأحمر» خلال الحرب البلقانية، ثم «مركز النساء» وغيرهما.

وجهان نسائيان لافتان في هذه الحمية النسائية الناشطة: مفيدة قدري ومهري مشفيك. الأولى منها بادرت إلى ارتياد محترف أول الفنانين الأتراك عثمان حمدي، بعد أن ألفت في عائلتها، ذات التقاليد «المتأورية»، العديد من الممارسات الفنية الجديدة. فلقد تعلمت العزف على عدد من الآلات الموسيقية، وعلى فنون الكتابة، وإتقان الفرنسية وغيرها، ما أهلها لدخول البلاط، بمساعدة الفنان حمدي، لتعليم وتربية عدلي، ابنة عبدالحميد الثاني. ونعرف عن تاريخها الفني أنها عرضت في العام ١٩١١ ثلاث زيتيات ولوحة باستيل في «جمعية الأوبرا»، وأنها انتسبت إلى «جمعية الفنانين العثمانيين». إلا أنه تاريخ قصير، إذ خطفها الموت في الثانية والعشرين من عمرها، مصابة بداء السل الرئوي.

أما حياة الفنانة الثانية، مهري مشفيك، فهي أكثر حضورا وضجيجا أيضا. فما أن جرى التفكير والإعداد في العام ١٩١٤ لتأسيس مدرسة فنية للبنات، توجه المسؤولون إلى مهري وطلبوا منها توجيه المدرسة وإدارتها. وفي الأول من نوفمبر من هذه السنة افتتحت المدرسة في «الكوناك» (وهو قصر صغير)، في المبنى المسمى «دار الفنون» وشغلت المدرسة الجديدة صالتين من غرف المبنى. وعلّم فيها عدد من فناني تركيا الرواد: علي نور الدين بركول لمادة «التشريح»، وحيد بيه (وهو زوج ابنة عثمان حمدي) لمادة «الجماليات» ثم تبعه في تدريسها أحمد هاشم، أحمد ضياء أكبولوت لمادة «البعد المنظوري»، علي سامي بويار، ولمدة قصيرة، في «المحترف». كانت مهري تأتي مرتين في الأسبوع إلى المدرسة، فتبقى مع طالباتها منذ الصباح الباكر حتى الظهر في دروس خاصة بالمحترف، ثم تقوم معهن بعد الظهر بالدروس النظرية. ونحن نتبين من معلومات هذه المقالة، كما من صورها الفوتوغرافية خصوصا، أن الأساتذة كانوا يمرنون طالباتهم على كلاسيكيات التصوير وأصولها الأكاديمية (ولو أنها تصدم العين والعادات في ذلك الوقت): فنرى المدرس بركول في إحدى الصور، وقد اصطحب طالباته إلى أحد المستشفيات، يشرح لهن تفاصيل التركيب الجسماني في جثة مسجاة أمام عيونهن. كما نعلم أيضا أن هذا المدرس وغيره كانوا يقودون طالباتهم إلى «الطبيعة» لالتقاط التصاوير «نقلا عن الطبيعة» حسب التعبير الساري في ذلك الوقت (وهو ما تعلمه بعد ذلك عدد من المصورين العرب الرواد في لبنان ومصر والعراق وغيرها): كانوا يكمنون للصور المعبرة والحية في الحمامات، في الشوارع، في الهواء الطلق إذن، على الجسور، في صالات «قصر توبكابيه»، تحت أعين الشرطة الساهرة. وكانوا لا يتورعون أحيانا عن دفع مكافآت مادية لأناس كانوا يطلبون منهم «الجلوس للتصوير» في محترفاتهم، خاصة وقد ضجروا من رسم «الموديل» الوحيد المتوافر في المدرسة، وهو علي أفندي، عامل التنظيفات فيها.

أكتفي بهذا القدر، لأن الأمر يحتاج إلى متابعة وتقص ودرس معمق ومتوسع، سواء في تعرف تركيا على التشكيل، أو في تأثيرات وتفاعلات تعرفها هذا على غير بيئة عربية. كما أن سيرة الفنانتين تركيتي الأصل والعربيتين بفعل الزواج، فخر النساء زيد (١٩٠٣ - ١٩٩١) في الأردن، ومعزز روضة (١٩٠٦-١٩٨٦) في لبنان، لا تكفيان بدورهما لنسج هذه العلاقات الأكيدة، غير المعروفة وغير المدروسة بصورة كافية. وما أريد قوله في هذا المجال هو أن درس بدايات التشكيل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لدى نساء عربيات يحتاج إلى مدخل عثماني لازم، وعلى غير صعيد، لكي نقوى على فهم هذه الحركة التي أدت إلى خروج المرأة العربية من «الحرملك» إلى العلن، ومن دورها التقليدي إلى أدوار فاعلة ومشاركة في المجتمع.

والمتتبع لسير الرائدات العربيات في التشكيل يتحقق من صعوبة الخروج هذا، الذي يرقى في ظهوره الأول إلى عشرينيات القرن العشرين: قد تكون المصرية عفيفة توفيق أول طالبة عربية ذهبت لتحصيل دراستها الفنية العالية في أوروبا، إذ سافرت في العام ١٩٢٤ إلى إنجلترا في بعثة لدراسة التصوير، ثم لحقت بها طالبات إلى أن تأسس في العام ١٩٣٨ «المعهد العالي للفنون الجميلة للمعلمات» (يمكن ذكر فنانات مصريات أخريات في هذه العقود، مثل: زينب عبده واسمت كامل وألكسندرا غبريال، ثم كوكب يوسف وإنعام سعيد وعدالات صدقي، اللواتي أصبحن مدرسات للفنون، بعد عودتهن، وفنانات، ولمع منهن: زينب عبده وكوكب يوسف. وفي العام ١٩٣٨ تأسس في القاهرة «المعهد العالي للفنون الجميلة للمعلمات»، ومن أبرز خريجاته: جاذبية سري، نازك حمدي وتحية كامل وغيرهن. وممن لمعن بين الفنانات: أنجي أفلاطون، وتحية حليم، زينب عبدالحميد، عفت ناجي وغيرهن).

أما في سوريا فأول فنانة هي رمزية الزمبركجي، التي تتلمذت على يدي المصور توفيق طارق، وكانت أول معلمة للتربية الفنية في ثانويات دمشق، وإلى جانبها معلمة أخرى، نعمت العطار. أما الفنانة منور موره لي، فدرست في إستانبول، وكانت أول فنانة سورية متفرغة، وإقبال قارصلي التي تميزت بإنتاجها الكثير، ومنى أسطواني وهي أول فنانة درست الفن في أوروبا، في أكاديمية روما منذ العام ١٩٦٣، وانشأت صالة عرض «الصيوان» مع غياث الأخرس.

ولعبت تمام الأكحل، إلى جانب زوجها إسماعيل شموط، دورا في الحركة التشكيلية الفلسطينية. وفي الأردن فخر النساء زيد، والأميرة وجدان وسهى شومان ومنى السعودي وكثيرات. وفي العراق نزيهة سليم (أخت جواد)، التي درست الفن في باريس في العام ١٩٥١، وسعاد العطار، وليلى العطار وليزا فتاح وغيرهن. وفي الجزائر بايه، الأشهر بينهن. وفي تونس صفية فرحات، في المغرب الشعيبية، وفاطمة حسن، ولطيفة التيجاني وغيرهن، وفي لبنان سلوى روضة شقير، معزز روضة، إيفيت أشقر، جوليانا ساروفيم، ايتيل عدنان، سيمون فتال، سيتا مانوكيان وغيرهن.

الصورة بين الحجب والامتناع

انقضى زمن البدايات، وتشهد البلدان العربية، وإن بتفاوت أو في ظروف أصعب في بعضها عن غيرها، إقبالا بينا من النساء على ممارسة التشكيل بأنواعه المختلفة، بما في ذلك النحت. ويزيد من اعتيادية هذه المشاركات أن الأديبات أو الفنانات يقبلن على هذه الممارسات من دون أن يكن ابنة لأديب مثل (وردة اليازجي)، ولا اخته مثل (عفت ناجي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نساء عربيات في فن الاستشراق

"يخشى الفن، أو يمتنع عن إقامة صلة تعبيرية بالجسد، وهي خشية اجتماعية ونفسية قبل أن تكون فنية. ولا تعني الحشمة أو التستر، مثلما يقول البعض، وإنما تعني قتل الجسد وتعطيل قواه الحيوية"

ونزيهة سليم...)، ولا زوجته مثل (تمام الأكحل)، يقبلن، إذن، على هذه الممارسات ويمتهنها في «وقت كامل» (لا في أوقات الراحة)، مثل عدد كبير من التشكيليات العربيات، وينصرفن إليها على أنها من الخيارات الوجودية والفنية في آن.

إن رسم هذه الصورة السريعة والمقتضبة يكتفي بتتبع الخطوات في مسار، من دون أن تقرأ معنى التدافعات هذه، ليس في ثنايا المجتمع نفسه وحسب، وإنما فوق الحامل الفني نفسه. فليس المقصود من هذا الرسم العجول الاكتفاء بحاصله التوثيقي، بل الانتباه إلى طبيعة المشاكل، سواء الوجودية أو الفنية، التي تنبئ بها هذه التحولات، والتي تعالجها كذلك. فالتشكيلية العربية، مثل التشكيلي العربي، تناولت وعالجت بغير أسلوب وفي غير نوع وموضوع، ما لا أجد حاجة إلى الوقوف عنده. وأتساءل: هل يكفي القول أو ما يعني القول إن هذه التشكيلية العربية «تجريدية» أو «حروفية» أو «تشبيهية» وغيرها من التصنيفات؟ وقد يكون طرح السؤال أنسب لو صغته على الشكل التالي: ماذا تعني هذه التصنيفات، ولا سيما عندما أتناول أنوثة المرأة وتعبيرها التشكيلي؟ وهو ما أتبعه بأسئلة أخرى: هل يتعين التعبير عن الأنوثة بأسلوب من دون غيره؟ وكيف تتعين الأنوثة في التشكيل، بمعنى: ألها تعبير سابق ومحدد قبل تشكله فوق الحامل الفني نفسه؟ وما الأنوثة هذه؟ أهي خلاف الذكورة؟ وكيف لي، في الحالة هذه، أن أدرس إقبال نساء على موضوعات قد تكون «ذكورية»، كإقبال روائيات، على سبيل المثال، على التحدث بلسان ذكر (مثلما فعلت مارغريت يورسنار مع الإمبراطور الروماني أدريان، أو مثلما فعلت روائيات عربيات عديدات؟) أهناك فروق بين الأنوثة والنسوية، أم هما تسميتان مختلفتان وحسب لمسمى واحد؟ ويمكن طرح الأسئلة بوجهة أخرى: كيف تتعين الأنوثة: أفي الموضوع أم في المعالجة؟ في اللون أم في الشكل؟ وهل يمكن القول إن هذه المعالجة انثوية وتلك ذكورية أم أو أن هذه الضربات اللونية تبلّغ عن تناول أنثوي أو ذكوري للموضوع، أيا كان هذا الموضوع؟

أثير هذه الأسئلة (وهناك الكثير غيرها)، وأتنبه إلى أن إثارة هذه القضايا تحتاج إلى إعمال الفكر، والتحقق من معاني التعبيرات التشكيلية، وأنها بقدر ما تخص المرأة (والرجل طبعا) تخص الفن، في طبيعته، في دوره، في تعبيره، في كونه صادرا عن خارج لا يلبث أن يندرج فيه. مسائل شائكة، أكتفي بتناول واحدة منها، وهي اجتماعية الأشكال الفنية في التشكيل العربي الحديث، ما أصوغه في السؤال التالي، بعيدا عن خلافات الأساليب والمدارس، هل تعبر الأشكال الفنية، فوق الحوامل التشكيلية العربية، عن خيارات وتوجهات اجتماعية، وعن معالجات بالتالي للكائن العربي، بما فيها صورته عن نفسه، عن جسده، على أنها صورة واقعة وطالبة لحوارية في المجتمع؟

إن تناول هذه المسألة، أي وضع العمل الفني في الوجود الاجتماعي، ووضع الفنان في تفصل علاقته بنفسه (وهي كذلك علاقته بغيره)، يبلبل الكثير من الاعتقادات السارية، عن الفن وعن الذات، وهو ما يمكن الوقوف عنده في ظواهر مختلفة في ما يقبل التشكيليون على تصويره ومعالجته، ويقبل المقتنون على اقتنائه، وعلى عرضه، سواء فوق جدران البيوت أو المتاحف وصالات العرض، أو في الميادين والساحات العمومية، كما يمكن الوقوف عنده في معاينة الرقابة وأشكالها وظهوراتها في التشكيل العربي. مع ضرورة التوقف عند مسألة الرقابة تحديدا، وهي في حسابي رقابتان، واحدة ظاهرة، قمعية، تقدم على ممارسة العنف مباشرة على العمل الفني، وثانية خبيثة، مستورة، أكثر فتكا، إذ تمنع العمل الفني من أن يكون أساسا، ما يكشف عن العنف المخزون، الذي بات في عداد «المحرم المدني». ويكاد يصبح الحديث عن الرقابة وعن حرية التعبير حديثا مكرورا لفرط الإقبال عليه ولكن من دون تجديد النظر فيه، بل من فحصه اللازم. فضلا عن أن الحديث يتعين في الأدب والكلمة من دون غيرهما من صنوف التعبير والإبداع. ماذا لو تساءل عن معوقات التعبير في التشكيل على سبيل المثال؟

إن الجواب عن هذا السؤال يتيح التعرف على معوقات التعبير في قطاع أساسي من الإبداع العربي قلما نلتفت إليه، على الرغم من حضوره البارز في التداول، سواء المادي أو القيمي. كما أن الجواب هذا قد يظهر ما يخفى علينا عند مقاربة هذه المسألة في صنوف الكتابات اللغوية. ذلك أن الصراع بين قول الكلمة ومنعها قد يوحي لبعضهم بأن ما يمنع من القول هو ما لا يسمح بالإفصاح عنه، فيما أرى أن ما يمنع في صورة أساسية هو ما لا يتعين أساسا في تعبير، أي ما يمنع من التكون أساسا في تضاعيف المجتمع وقبل حوامل الإبداع نفسها.

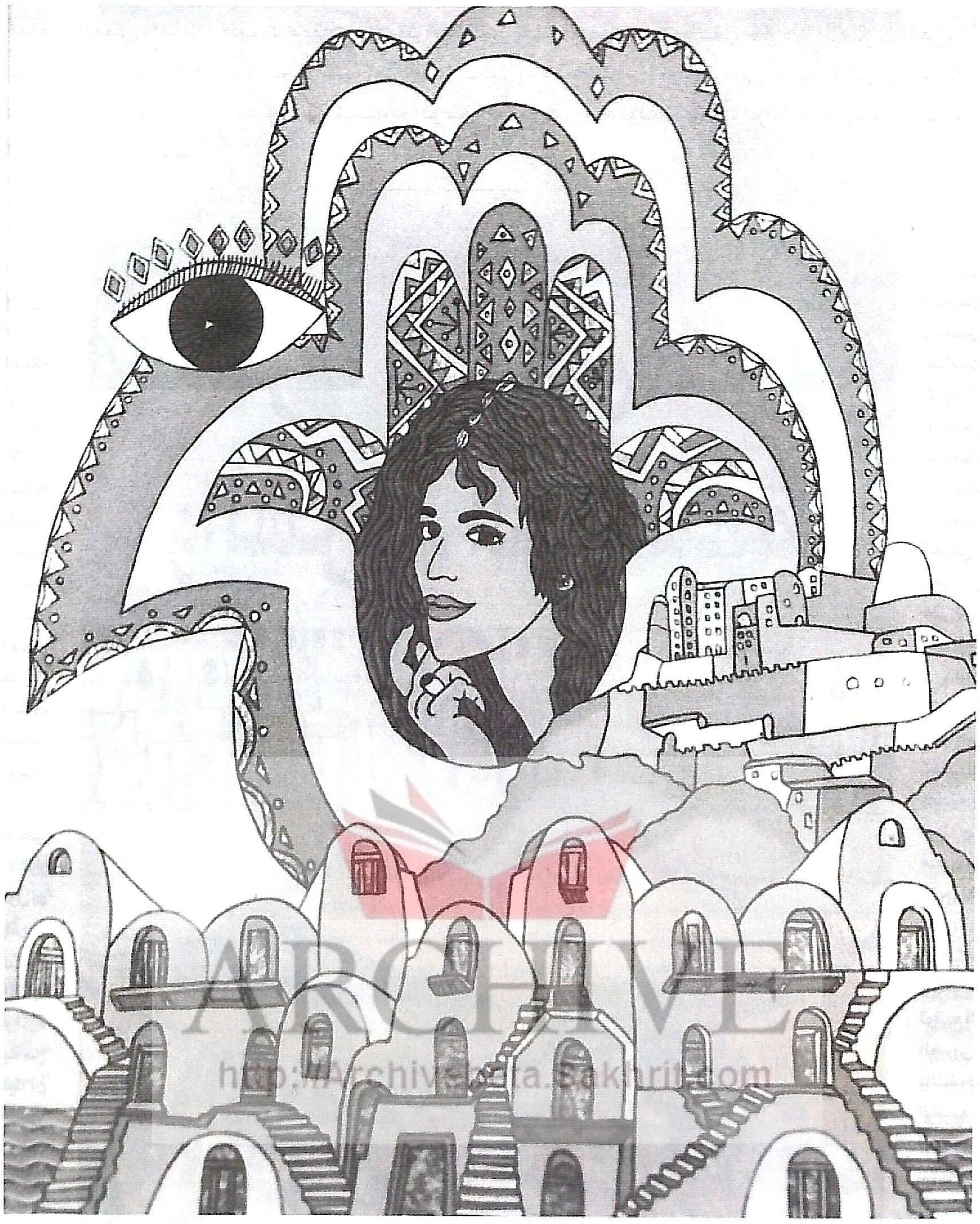
فاللوحة تُظهر ما لا تستطيع الكلمة إظهاره، لا لقوة فيها لا تتعين في الكلمة، وإنما لأن اللوحة مرشحة بذيوعها العلني، بكونها مرئية وموضوعا للتلقي البصري، ولاسيما في المعرض، لأن تكون دالة على ما يسمح به المجتمع (أولا يسمح به) في قيمه وفي قبوله الرقابي، إذاجاز القول، فأن ترى جسدا عاريا، كما في لوحة للفنان الشهير بلتوس، لم يعد بالأمر المقبول في غالب المعارض العربية، غير أن أعدادا من الفنانين، سواء من التشكيليين أو من التشكيليات، باتوا يمتنعون عنه، وأن أكاديميات فنية عربية عديدة، كما في القاهرة، أوقفت تدريس مادة التشريح أو رسم «الموديل» على طلابها.

هذا الأمر، أي إمكان التعبير، تتيحه الكلمة، ويقوم بالتعبير عنه كتاب وكاتبات عرب، على الرغم مما يتهددهم أحيانا من منع أو حجب أو رقابة، إلا أن ما يصيبهم يبقى فعلا انفراديا، تعاقديا، بين قارئ وكاتب، ولا يبلغ بأي حال العلنية التي تتيحها اللوحة. فهذه العلنية قد تكون أقل تعبيرا مما تقوله الكلمة، إلا أنها تضع المسموح به اجتماعيا قيد الامتحان، قيد الرؤية الجماعية، وبالتالي قيد القبول (أو عدم القبول).

هكذا أتحقق في السنوات الأخيرة من «حشمة» مزيدة في التشكيل العربي، كما ترافقها زخرفية تشكيلية مزيدة، تكاد أن تكون الوجه الآخر للحشمة هذه. فقد انقضى الزمن الذي قضى في مطلع السبعينيات، في مدينة مثل بيروت، بعرض لوحات للفنان عارف الريس بعنوان «أزهار شارع المتنبي» (شارع المومسات في وسط بيروت القديمة)، أو بوقوف سيارات الشرطة أمام صالة عرض، ليلة افتتاح معرض للفنانة جوليانا ساروفيم، تكشف عن مفاتن المرأة في أشكال أزهار متفتحة.

هذه الأزهار باتت خارج التداول، محجوبة عن النظر، بعد أن داعبت ريشات الفنانين العرب عقودا وعقودا، وفي غير بلد عربي. ولو استعرضنا، اليوم، المعروضات العربية لوجدنا غلبة كاسحة لأساليب ومعالجات تشكيلية، يطلق عليها البعض تسميات مثل «محلية» و«أصيلة» و«تراثية» و«حضارية»، من دون أن ننتبه فعلا إلى أن هذه الأساليب - على وجاهتها - تقر واقعا بما هو مسموح به اجتماعيا، وتحجب سلفا ما يمكن أن يجدد النظر إلى إنسانيتنا الفعلية، لا الذهنية عن أنفسنا.

ففي ذلك يخشى الفن، أو يمتنع عن إقامة صلة تعبيرية بالجسد، بل بالإنسان واقعا. وهي خشية اجتماعية ونفسية قبل أن تكون فنية، ولا تعني الحشمة أو التستر، مثلما يقول البعض، وإنما تعني في أحوال كثيرة قتل الجسد، وتعطيل قواه الحيوية.



الفنانة فتيحة رحو - الجزائر

الإبداع: بطلان المساواة وجواز التمايز

تتنامى في السنوات الأخيرة الدعوات والكتابات والمؤتمرات التي تجعل من قضية المرأة العربية موضوعا لها. وهذا يصح في ميادين مختلفة، تطاول المرأة في حقوقها السياسية، أو في مكانتها الاجتماعية، أو في موقعها الإبداعي، ما يشير إلى طلب مشاركة متزايدة في الحياة العربية العامة، من دون تبلور هذا الدور، بل من دون بروزه وتحققه.

إلا أن ما يستوقف في بعض هذه الدعاوى يتعدى هذا الجانب، ويطالب بالمساواة في الإبداع بين الرجل والمرأة، في حركات ومواقف تظهر عدم توافر وعي مناسب لحقيقة الإبداع وطبيعته. فالمساواة في المواطنية، بل في الإنسانية قبلها، شأن طبيعي ومشروع، وله أن يحفز إمكانات وقوى ومجهودات، أما المساواة في الإبداع فهي غير قابلة للحدوث، في هذه الوجهة أو تلك، غير أن المطالبة بها ليست ممكنة، أو لا تؤدي في أحسن الأحوال إلا إلى مطالبات ظاهرها إبداعي وباطنها سياسي ليس إلا.

ذلك أن المطالبة الحقة بحقوق المرأة، الإبداعية تحديدا، ممكنة طبعا ومطلوبة كذلك، ولكن خارج نطاق الإبداع نفسه، أي في ظروفه الخارجية، التعليمية والاجتماعية وغيرها، التي تبنيه وتؤسس له. وفي هذا المجال لا تتوافر للمرأة العربية شروط التعلم المناسبة لها، التي تجد فيها البيئة الصالحة لتعرفها وتمرسها بفنون الإبداع المختلفة، إن طلبت ذلك. وتحول دون توافر هذه الشروط التعليمية والاجتماعية قوانين تمييزية أحيانا، أو موانع اجتماعية، أو سلوكات وتصرفات تحول دون خروج المرأة من بيتها، ودون بلوغها النطاق المدرسي، ودون دراستها العالية أو التخصصية، ودون تفاعلها الاجتماعي والإنساني بغيرها، ما يتيح تكونا وتبلورا مناسبين لذاتيتها الإبداعية.

أما القول بمساواة إبداعية، مثلما يتحدث البعض، فهو قول مردود، إذا جاز القول، إذ يعامل الإبداع بما ليس منه. ذلك أن الإبداع يتميز بالاختلاف، بالتباين، بالفروق، بين المبدعين أنفسهم، سواء أكانوا ذكورا أم إناثا، فكيف نجعل التساوي سمة لهم؟! أن ننادي بشروط أولى، بفرص أولى، تساوي بين حظوظ المتعلمين أو المقبلين على دراسة إبداع ما، أمر مقبول ومطلوب كذلك، ولكن أن نطالب بمساواة مستلحقة للمبدعين، فهذا ما لا يسمح به الإبداع أبدا، ولا نطالب به كذلك.

فالإبداع لا يقر بالمساواة أساسا له، بل بالتنافس، وبالتمايز الشديد بين ممارسيه، فكيف نريد للإبداع والمبدعين أن ينتظموا في صفوف مدرسية مرتبة، وفي سلوكات منسقة، في رتب اجتماعية تقليدية في نهاية المطاف، لا في وحشة الإبداع الباردة والمنعزلة والصادمة والمختلفة في منطلقها، وأن تجد في حاصلها الإبداعي - ولكن بعد حصوله - ما يقيم حوارا إنسانيا، معها، وبين متلقيها ◆

> ” الابداع لا يقر بالمساواة أساسا له، بل بالتنافس وبالتمايز الشديد بين ممارسيه، فكيف نريد للابداع والمبدعين أن ينتظموا في صفوف مدرسية مرتبة، وفي سلوكيات منسقة في رتب اجتماعية تقليدية “

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على امتداد الوطن العربي، ظهرت فنانات عربيات استطعن حفر أسمائهن بارزة على خارطة التشكيل العربي. وهنا قراءة في بعض من هذه الأسماء، ليس بهدف التذكير بموهبة المرأة العربية، فهي لم تعد في حاجة إلى تذكير أو لفت انتباه، وإنما بهدف القراءة التحليلية البانورامية لمبدعات الوطن العربي في محاولة لفهم عالم كل منهن كي تكتمل اللوحة الأشمل عن الفن التشكيلي العربي المعاصر.

باريس - د. أسعد عراب

المحترف النسائي العربي والشراكة المتعسفة

أ - مجابهة النقد للامتياز الذكوري

عندما كتبت عام ١٩٩٣ عن موهبة بحجم ما تملكه شادية عالم التي لم تكن بعد معروفة لا في داخل المملكة ولا في خارجها (بعكس أختها الكاتبة رجاء)، أقول كنت أحس بأنني معني بقرع الجرس التنبؤي «أو الرؤيوي» في النقد، خاصة في وسط فني تزداد ذكوريته (مع الأيام) نرجسية وعنصرية وانغلاقا على بداهة وهم أحادية الجنس المبدع. لم يكن الاهتمام بأعمالها حالة خاصة، فقد نبهت قبل ذلك بسنوات إلى أصالة خصائص فاديا حداد وهي لبنانية أصبحت باريسية بحكم اغترابات الحرب الأهلية، ثم نوهت إلى ريادة آمال عبدالنور الفلسطينية، ولم أكن بحاجة إلى أكثر من تحليل أعمال فيديو زميلتها منى حاطوم في لندن لأنها كانت معروفة بما فيه الكفاية، ثم أخيرا توضيح أهمية إشراقة سارة شمه في وسط فني بيروقراطي واجتراري مثل دمشق وكلية فنونها وأكاسيد الدكترة واللباس التصويري الموحد.

كانت المعارض الأنثوية في «المونوبولات» الغربية على تحررها الاجتماعي تثير الكثير من الحذر بسبب الإقرار المضمر بعزلة النشاط الفني لكل من الجنسين، أقول إن الواقع الملتبس للمساواة المتعسفة في مجتمعاتنا يفرض علينا القبول بهذا الانفصام قبل إعادة لحمته دون أدنى منافقة. لا يخلو هذا الالتباس من رواسب قانون الغابة وقانون الغلبة للأقوى فيزيائيا وجسديا، واعتبار المرأة مهما كان تفوقها الإبداعي ملكية ذكورية وتابعية من الدرجة الثانية، لا يستحق قصورها المساواة. علينا أن نعترف نحن معشر الرجال أن ما يبطنه مجتمع الذكور من فناني المجتمعات التقدمية لدينا لا يقل خطرا عما يبوح به نظائرهم في مجتمع الدهماء والإمعية التقليدية وتخلف العصور الوسطى.

يتطلب تخصيص أي دراسة بالمبدعة الأنثى وبالضرورة المنهجية التصدي لمعوقاتها الاجتماعية والتربوية وما تراكم منها في اللاشعور الجمعي من أفكار موروثة تناصب الفنون العداء، والتصوير الذي يصدر منه عن الأنثى بوجه خاص. وبالتالي تحمل وزر هذه الخطايا المزدوجة، ناهيك عن موقف أغلب الفنانين ذوي المصداقية، الذين يحاولون احتكار النجومية واختصار عدد نجومها الإعلاميين إلى أصغر عدد ممكن، على الأقل باقتصاره النسبي على الوجوه الذكورية، يصنعون كل يوم ناقدا أميًا يستجيب بسهولة لهذا التكريس والاحتكار، ويقفون موقف الحذر من أي توثيق بانورامي محايد في تاريخ الفن العربي المعاصر. وهنا ندرك مسؤولية الكلمة النقدية الموضوعة في لهيب النور والقراءة والتوثيق، بعكس آلية النفاق والنميمة والوشوشة في العتم. إذا كنا بالنتيجة نعترف بعدم التوازن بين الفرص المهنية بين الأنثى والذكر، فإن نسبية هذا الإطلاق في الحكم تضعنا في حذر، من عدم التمترس بأي فكرة أو تصور استشراقي مسبق حول شروط المرأة العربية المبدعة. لأننا سنقع في عصبية عنصرية جديدة، فكون المرأة تمثّل العنصر المهيض الجناح من المحترفين لا يعفيها من الخضوع إلى سلم القيم نفسه خاصة أننا نعرف نقاط ضعف المجتمع الذكوري نفسه تجاه سلاح الأنوثة وسلطة الإثارة الانتهازية، سواء المحجبة منها بخفر الشرق أو المتعهرة بطريقة فاضحة.

أن عدد فنانات المجتمع النسائي أكبر بكثير مما نتوقع، ولو جمعت ما كتبته عن الفنانة الأنثى عموما لاحتجت إلى عدد من الكتب، لذلك وحتى لا يتحول البحث إلى دليل هواتف وموسوعة إحصائية، أقترح أن يتحمل القارئ ما ستستحضره عفوية الذاكرة من علامات وإشارات مبتسرة حفرت في أخاديدها شعلة الإجلال والرهان المبكر على هذه الشراكة، فعذرا للواتي خانتهن الذاكرة، لا لسبب سوى خريف العمر وضيق مساحة الكتابة.

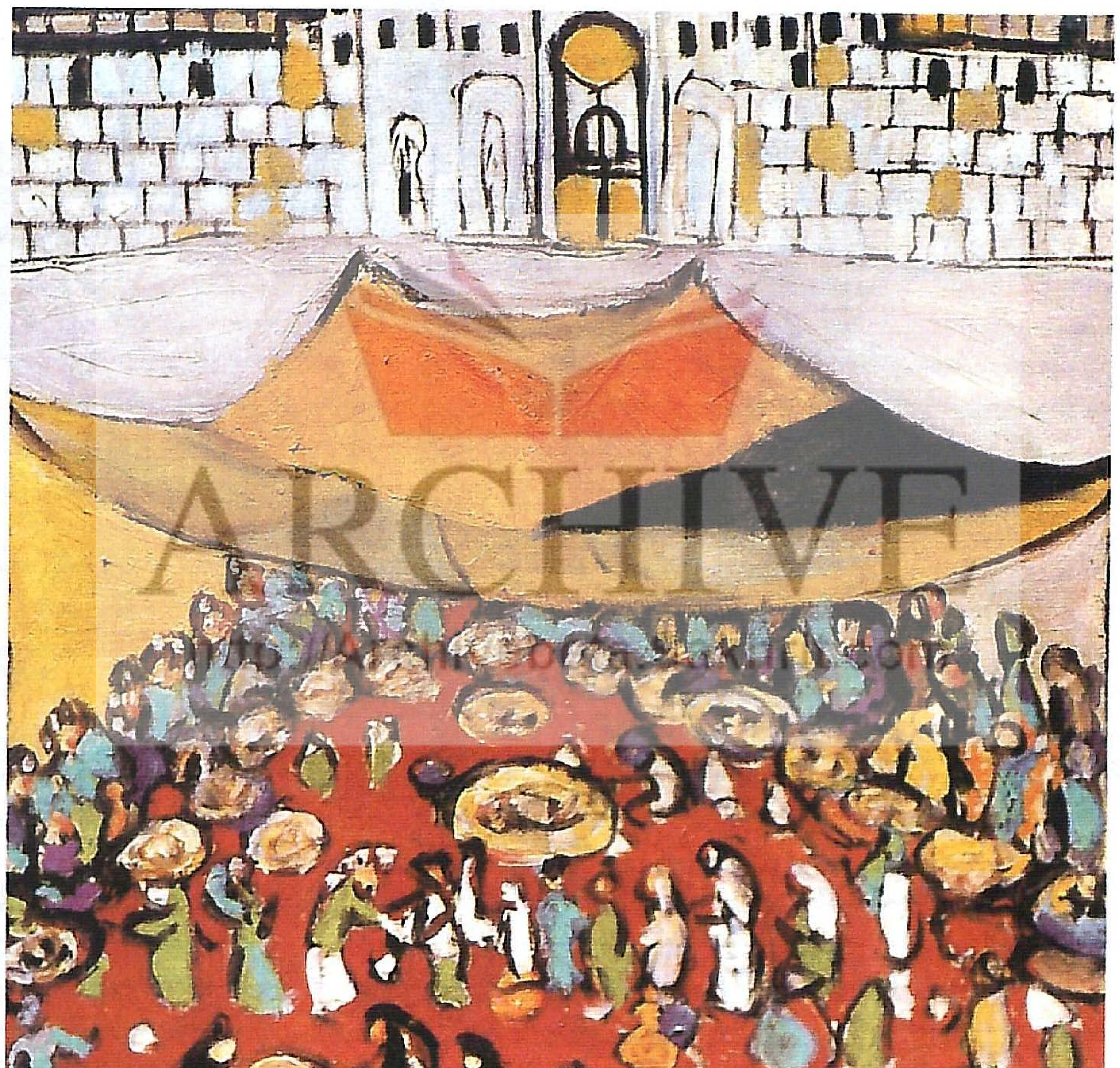
ولكن، ودفعا للاختلاط فسيكون من الأسهل تصنيف هذه النماذج حسب انتسابها القطري... وها هي قصتي مع إشراقات بعضهن، اقتصرت غالبا على فرص معرفتي ببعضهن وبأعمالهن عن قرب، على أمل التعرف على البقية، خاصة أن بعض البلدان العربية لم أزرها بعد مثل السودان واليمن وغيرهما.

فالأسماء النسائية التي سترد في القسم الثاني بالطبع ليست شمولية (من ناحية التوثيق التاريخي)، وإنما هي أقرب إلى توارد الخواطر العفوي، حاولت فيه تجنب إعادة ما كتبته مطولا في السابق عن بعضهن، أو إعادة ما كتب عن بعضهن من قبل العديد من النقاد، وهي حالة مصورات مصر، وغابت أسماء ببساطة لعدم معرفتي الكافية بتجاربهن، فلا يكفي ادعاء معرفة التجربة التشكيلية من خلال وهم الصور، فالحساسية التي تميز أي خصائص ترتبط بالجسد المادي للمنتج التشكيلي، بأصله الاختباري، بالقياس النوعي للوحة والتكوين والفرشاة والعجينة وغيرها بما فيه حتى رفيف توقيع الرسام. والحاجة إلى استكمال المشهد التشكيلي العربي تزداد مع غياب التاريخ الجدي له، فما بالنا بالتشخيص الجمالي الذي لم يعتمد أصلا كمنهج في الكتابة التشكيلية، على رغم أن أهميته (بسبب تدانيه النوعي من الطبيعة الحدسية في النشاط الإبداعي) تتفوق على البحوث التاريخية والنقدية.

لعل هذا القسم يمثل محاولة أولى وبكرا لـ «مدخل» إلى النشاط النسائي في التشكيل العربي المعاصر، «مدخل» بحاجة إلى استدراك الذاكرة والتوثيق والمتابعة، وما غاب من الأسماء يعد في مصنف التأجيل وليس الإهمال أوالتقويم السلبي المقصود، استميح صاحباتها العذر، والألف خطوة تبدأ من واحدة كما يقول الصينيون، وخطوة إلى الوراء حتى نقفز خطوتين إلى الأمام كما يقول الفرنسيون، والاعتراف بنقص المعرفة هو الطريق الأوحد إلى المعرفة بمعزل عن منافقة تكويم الأسماء من دون طائل، لأنها موجودة في سجلات النقابات والاتحادات، وفق مبدأ «ما حدا أحسن من حدا»، فالديموقراطية النقابية تساوي بين «الذين يعلمون والذين لا يعلمون»، وليس هذا شأني.

لبنان- سورية - مصر:

لا شك في أن المحترفات الأشد معرفة ومعايشة بالنسبة إليّ هي اللبنانية - السورية - المصرية: الأولى بحكم الجنسية الارتباط العائلي في صيدا، والثانية بسبب معايشتي لدمشق، حتى أصبحت الوطن التشكيلي في اللوحة، وبسبب إقامتي ودراستي وتعليمي في الجامعة وانتسابي إلى خصائص التعبيرية الدمشقية، أما الثالثة فبحكم انتسابي الثقافي، خاصة إلى الفترة النهضوية المصرية التي أعطت ثمارها في الخمسينيات والستينيات، وظلت مشروعا مجهضا وناقصا حتى اليوم، في حين أن المشاريع الثقافية في الأقطار العربية الأخرى لم توجد بعد. كثيرات من الفنانات والفنانين يتجاوز انتسابهم العربي الحدود القطرية التي رسمتها معاهدة «سايكس بيكو» الإنجليزية - الفرنسية في بداية الأربعينيات. حيرتني الفنانة مليحة أفنان، على أهمية كتاباتها



وليمة في الصحراء - فخر النساء زيد (الأردن)

وأبجديتها التصويرية الشمولية. هل أرجع إلى أصلها الإيراني أم وجودها اللبناني أم موقع ولادتها الفلسطيني في حيفا، شأنها شأن الأرمني اللبناني بول غيراغوسيان المولود في القدس، وشأن المصورة السورية أسماء فيومي ذات التابعية الأردنية، وشأن الكثيرات اللواتي يقعن بين فلسطين والأردن، مثل سهى شومان ومنى السعودي (المقيمة في بيروت)، أو منى حاطوم الفلسطينية المقيمة في لبنان والمعروفة في لندن. قد تكون هذه الظاهرة من مواصفات أصحاب تشكيل المشرق العربي، الذين يتماوج استقرارهم بسبب الفوضى التي زرعتها ديموغرافيا الحروب الصهيونية في المنطقة.

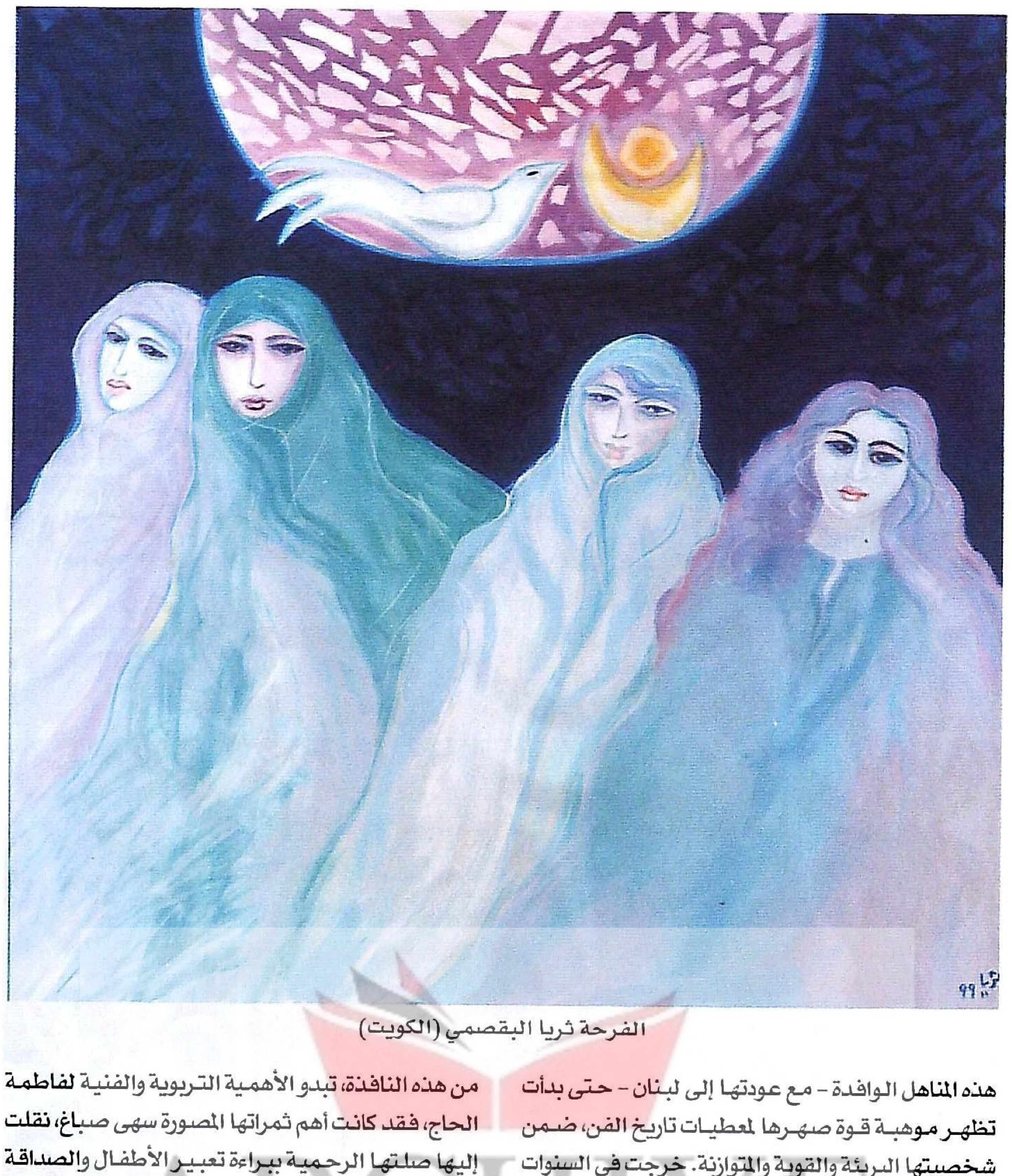
لم تسعفني المصادفات بالتعرف على إيفيت أشقر، كنت أحلم دوما بالبؤر اللونية الخصبة التي كانت تعلقها في فراغ لوحاتها، ولا على النحاتة معزز روضة التي أسرتني بتوقيعات كتلها وموسقة نحتها، خاصة نصبها الذي كان رابضا في قلب صيدا، ثم أصابه بعض من التدمير من قبل الأصوليين (حسبما سمعت ورأيت). هو ما أصاب الزجاج المعشق في كنيسة إهدن الذي صممه صليبا الدويهي، وكان من حظي أني تعرفت في السبعينيات على سيتا مانوكيان وسكنتني عوالمها البيضاء الملغزة، تكشف من خلال أسرّتها وأوشحة أقمشتها وستائرها وأغطيتها صوامع غرف النوم، ولم أستطع أن أتابع أعمالها التي أنجزتها خلال الحرب في أثناء إقامتها بالولايات المتحدة، فالقليل من الصور التي أحتفظ بها في أرشيفي لا تكشف واقعيتها أي علاقة مع خصائص ماضيها المشبع بالنور الداخلي الحميم. كذلك لم أتعرف على ناديا الصيقلي، خاصة خلال وجودها في باريس، على رغم متابعتي المتلهفة لخصوبة تجاربها، ولكن وجودي في عاصمة النور هيأ لي أكثر من فرصة للتعرف على العديد من الفنانات اللبنانيات، فقد تهيأ لي من خلال المعرض الثلاثي للنحت الذي أقامه معهد العالم العربي لآدم حنين وشوقي شوكيني وندى رعد عام ١٩٩١م أن أتعرف عن قرب على نحت الأخيرة، ملصقات حلمية معدنية سليلة عصر استثمار المستهلكات، تشبه أعمالها المشاريع الصرحية، وذلك لسبب نفاذها النصبي في الفراغ الفرضي المتخيّل، وبحيث تبدو على بعدها «الميتافيزيقي» أشد عملقة من حجمها الحقيقي.

كذلك فإن باريس جمعتني مع إيتيل عدنان، ومذكراتها الكتابية الحدسية، وطويات صفحاتها البريئة والنخبوية في آن، لا شك في أنها مثال على التوليف واللقاح المتوازن بين اللوحة والقصيدة، فهي تمارس موهبتها الكتابية من خلال اللون والخط والتخطيط ومادة الورق، «وطويات الأكورديون».

وكان لي حظ أخيرا في التعرف على توأمتها الروحية النحاتة سيمون فتّال (لبنانية من أصل سوري). ظلت تجربتها، بالنسبة إلى تواضع معرفتي بها، غائمة حتى جمعتنا منذ أشهر قريبة دعوة مؤسسة ثقافية فرنسية لإقامة ثلاثة معارض شخصية لي ولها وللمغربي يامو.

كانت منحوتات سيمون من السيراميك نجمة التظاهرة. متألقة على الأقل بالنسبة إلى دهشتي من عدم معرفتي بهذه المرحلة على أهميتها، وعلى رغم أن بعض أعمالها تحطمت بالنقل من بيروت، فقد شرحت لي بأن هذه السمة الأسطورية واستمدادها من الميثولوجية السورية وفدت بعدهجرتها من الحرب اللبنانية إلى الولايات المتحدة.

جمعتني باريس أيضا مع فاطمة الحاج وزوجها علي شمس، بداية لصداقة متينة تعمق غورها مع الأيام، وتعمقت معرفتي بتطورها الفني من الداخل، بل إن أهمية فاطمة تقع في صيرورتها التطورية، التي تخرجنا أحيانا من سوء فهم الأسلبة السكونية التي كانت تسبب لي بعض المسافة النقدية، خاصة أن لهذه الأسلبة أصولا صريحة لدى ماتيس وفويار، ولكنها ما أن استحوذت على



الفرحة ثريا البقصمي (الكويت)

هذه المناهل الوافدة - مع عودتها إلى لبنان - حتى بدأت تظهر موهبة قوة صهرها لمعطيات تاريخ الفن، ضمن شخصيتها البريئة والقوية والمتوازنة. خرجت في السنوات الأخيرة من فراديس صنيعة «الرميلة» في الجنوب لتعبر إلى تعبيرية مأزومة حادة قد تكون من أشد ما أنجزت أصالة.

أما المرحلة البرزخية فإنها تمثلت من خلال أنسنة كائنات الطبيعة الصامتة، لا شك في أن لوحاتها الأخيرة شهادة معيشة عن آلام المهجّرين في الجنوب ومأساة الريف اللبناني الذي يعاني من آلة الحرب الإسرائيلية، وما زرعته في أجساد وأقدام الأطفال من قنابل وديناميت واجتياح وقصف واغتصاب وخطف وتدمير منازل وتشرد الأسر والعائلات إلى آخر القائمة من «المدنية» الصهيونية.

لن نجد لهذه المرارة المجابهة قرينا مثلما هي في أعمال إنشاءات أمل سعادة، فقد كرست أحد معارضها (الذي حاول الإعلام طمسه) لجريمة اغتصاب التربة اللبنانية بصورة آلية ومنظمة من قبل السلطات الإسرائيلية. تعرفت على إشراقات هذه الصبية اليافعة من خلال معرض للمتخرجين المتفوقين في المدرسة الوطنية العليا في باريس، خصص لمشروعها في حينها صالة عرض فيديو على شاشة الصور الرقمية، تروي قصة الطائر اللبناني (طائر الفينيق) الذي يجعل من الفلك والمجرات والكون مساحة لهجرته واغترابه. ولكن إنشاءات أمل تبدو متفوقة على فيلمها المعلوماتي (وهي المهنة التي تكسب منها عيشها).

أما طيور فاديا حداد (البيروتية - الباريسية) فقد اختصت بالنكوص إلى زلزال الطفولة الذي سكن موقع الولادة مع جيل حروب المنفى والاغتراب والتشتت، رمزا للاقتلاع المهيض الجناح من رحم المدينة الأم، قد لا تعي فاديا هذا الجرح ولكنها تمارسَ من خلال انكسارات طيورها الشاحبة أصالة تصويرها الغض الطفولي والانتحاري في آن. تكاد فاديا تملك الدرجة القصوى من اختزالات الشكل المأساوي والمقلق.

يبدو أن قدرها مثل قدر طيورها المهاجرة، فعلى رغم اهتمام «صالة مغبغب» بأعمالها وتقديمها إلى الجمهور اللبناني، ورغم العديد من الموضوعات التي حللت فيها أهميتها ضمن منظور «التشخيصية المحدثة» في أوروبا، فقد ظلت بعيدة عن الاهتمام، في بلد تقوم حركته التشكيلية على النسيان أكثر من الذاكرة المجابهة. لعله، من هذه النافذة، تبدو الأهمية التربوية والفنية لفاطمة الحاج، فقد كانت أهم ثمراتها المصورة سهى صباغ، نقلت إليها صلتها الرحمية ببراءة تعبير الأطفال والصداقة الندية مع أطفالهما، وكانت موهبة صباغ كفيلة باستقلالها ليس فقط من حساسية فاطمة، وإنما أيضا عن الموجة التجريدية الفرانكوفونية العارمة التي شغلت ذكور جيلها، في أعمال الحاج وصباغ نعثر على البراءة التقنية والعالم التعبيري الحلمي الشفائي التطهري الذي يرصد العالم.

من منظار سيرته اليومية السيزيفية التي فرضها واقع الاحتلال والإحباط اليومي في الجنوب، وجدت صدى آخر للحساسية نفسها في تجارب أعتبر نموذجها الشابة ديما حجار، تكشف مواطن الوهن والاغتراب في بيروت الخارجة من كوابيس وجروح الحرب. تعرفت على عملها في الصالة التي أعرض فيها ببيروت، والتي تديرها جمانة رزق، اسم أنثوي جديد أضيف إلى قائمة النساء اللاتي قدن حيوية صالات العرض في بيروت، من أمل طرابلسي وأوديل مظلوم إلى ريز ومغبغب، ويمثل والد جمانة إدمون رزق جزءا من ذاكرتي المضيئة عن بيروت ما قبل الحرب، عرفته وزيرا نزيها للتربية والتعليم في حينها، ثم أصبح العرض في «صالة مرايا» جزءا من الاستجابة لهذا الحنين وفرصة للتعرف على بقية أفراد العائلة بمن فيهم الكاتب بهجت ضمن بعثة تمثيل لبنان في «اليونسكو» في باريس.

قد تنتسب تجربة منى السعودي إلى متانة النحت الأنثوي اللبناني (المتفوق على أشقائه) على رغم أنها فلسطينية - أردنية، نطالع نصبها الجاثم في مقدمة «معهد العالم العربي» عند كل زيارة ومناسبة، ثم رفع أخيرا لأسباب لا نعرفها. وذلك منذ عام ١٩٨٧م، وهو من رخام بارتفاع ثلاثة أمتار بعنوان «هندسة الروح».

عرفت بالنحت المباشر على الحجر والرخام، كما عرفت بنزعتها الصرحية، لكنها تميزت بـ «ديكارتية» ينتظم على أساسها تراجع السطوح وتقدمها، قد تكون قريبة من نسق حساسية بنائية النحت في بعض اتجاهات المدرسة الإنكليزية.

تعتبر الناقدة هيلين الخال (في كتابها الذي مر ذكره) أن جمانة الحسيني (الفلسطينية الأصل) واحدة من الفنانات اللبنانيات، على رغم ما يتسم به تصويرها من همّ فلسطيني صريح: من تصويرها للمدينة المصلوبة (القدس)، إلى شخوصها وفتياتها التائهات بالزي الكنعاني. وفي المقابل يعتبر كمال بلاطة في كتابه عن الفن الفلسطيني («استحضار المكان» - المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم عام ٢٠٠٠)، جوليانا ساروفيم فلسطينية رغم شهرتها ضمن المحترف اللبناني. هي حال المرحومة سعدى أبوعياش التي سأختم بها صفحة لبنان، عرفتها في دمشق من خلال صداقتي مع ابنها حسان أبوعياش (هو من أبرز مصممي ديكورات التلفزيون في الوطن العربي)، كانت عصامية، سرقت «فراشي» ابنها لتختص بمناظر الشوف في مسكنها اللبناني الذي تتقاسم فيه الإقامة مع منزل زوجها القاضي في دمشق، تصوّر مناظر الشوف اللبنانية بعاطفة جامحة وبريئة في آن، تبدو سعدى أقرب إلى المحترف اللبناني من السوري من ناحية انحيازها الجغرافي في التصوير وذلك رغم حيازتها للجنسيتين في آن واحد، بل وفي الإمكان وضع تصويرها إلى جانب تجربة خليل زغيب الفريدة في تاريخ التصوير اللبناني، لأنهما يحتكران تيار «الفن البكر».

لن نجد في التاريخ التأسيسي للمحترف السوري شراكة بحجم نظائرها الأنثوية اللبنانية (من سلوى روضة شقير حتى فاطمة الحاج مرورا بايفيت أشقر وناديا الصيقلي)، فالشراكة في الحالة السورية لا تتعدى هاويات من خريجات «معهد الفنون النسوية» عُرف تحت اسم «مكتب عنبر» (في شارع مدحت باشا) والاسم عثماني يعني «مكانة الكتابة» أنشئ منذ نهاية القرن الثامن عشر وأصبح مدرسة ثانوية عام ١٩٢٢م، ثم تحول في الأربعينيات إلى شكله التعليمي الأنثوي الراهن.

قد تكون الشراكة الحقيقية ابتدأت مع ليلى نصير ثم مع أسماء فيومي، لذلك نجد أنه حتى زوجات الرواد مثل درية زوجة حماد وبهية زوجة شورى لم تتفرغا للفن رغم دراستهما له، تقتصر السيدة شورى اليوم على إدارة صالة عرض بارزة في حي الروضة، وفي مكان محترف المرحوم زوجها نفسه، والأسماء في هذه المرحلة عديدة من منور مورلي إلى إقبال قارصلي وعفاف مبارك، ثم هالة قوتلي ومنى أسطواني اللتين يرجع إليهما فضل المعارض الشخصية الأنثوية الأولى في بداية الستينيات.

تبدو الانطلاقة المبكرة للمرأة في القطر متناقضة مع تواضع شراكتها التشكيلية، (تأسست على سبيل المثال «جمعية دوحة الأدب» النسائية عام ١٩٣٤م في دمشق)، وكانت سباقة في ممارسة المهن العامة من تدريس وتطبيب وهندسة، ونصطدم في المقابل بخلو القطر السوري من أي ناقدة تشكيلية متخصصة أو متعددة اللغات كما هو الأمر في لبنان.

يرجع إلى ليلى نصير فضل بداية الشراكة الأصيلة في صناعة خصائص التعبيرية السورية، وذلك إثر تخرجها عام ١٩٦٤م من قسم التصوير في «كلية فنون القاهرة»، وعودتها إلى دمشق ثم استقرارها في مدينتها الساحلية الوادعة اللاذقية.

ولا شك في أن العلاقة بين التقاليد التشكيلية المصرية والسورية أسبق من تاريخ الوحدة السياسية، وقد تمت نتيجة هذا التراكم الوحدوي في الثقافة خاصة في مجال الفن التشكيلي، فقد نقل الرواد ناظم الجعفري ونصير شورى في الأربعينيات عقائد أستاذهم الانطباعي المصري يوسف كامل. ثم تحول هذا التواصل إلى نوع من التقاليد دفع بالذين لم يتجهوا في دراستهم إلى روما أن يتوجهوا إلى القاهرة والإسكندرية، وذلك ابتداء من زيات وانتهاء بباسم دحدوح مرورا بنشأت الزعبي وممتاز البحرة وعساني وغياث الأخرس وبرهان كركوتلي ونذير نبعة. ونقل غسان السباعي حساسية مدرسة الإسكندرية إلى التعبيرية السورية ونقل زيات عقائد راغب عياد، وكان تأثير المعلم نذير نبعة أشد غورا من الجميع، لأنه ترجم بموهبته تأويلات الميتافيزيقية الخمسينية المرتبطة بحساسية الجزار وصولا إلى سعيد العدوي. وانتهلت ليلى نصير بدورها حساسية النزعة السريالية المصرية لتعيد

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

استثمارها بطريقة تعبيرية، لعلها من أوائل التعبيريين الذين حاولوا التصوير خارج نظام الظل والنور والأكاديميين، وهو ما قادها في النتيجة إلى تشظي المساحات والتكسر «الكريستالي» والانفصامي في حوافه المنتشرة مثل تكسرات المرايا المتعاكسة (الكاليدوسكوب). كثيرا ما تخطط بخطوط فاتحة على أرضية نورانية فيبدو الوجه كأنه نيجاتيف، أو أشبه بخطوط من الحوار المرسوم على لوح المدارس (الأرتواز).

وترتبط موضوعاتها بالمضامين الاجتماعية والقهر «البسكولوجي» الذي تعانيه توحدات المرأة المشرقية، فبعد مراحل عديدة معنّية انتهت إلى الوجوه المشروخة بتهشيرات عمودية رمادية اللون، حبيسة ألوان حادة وصريحة، ولم تتميز تجربتها حتى سنوات ١٩٦٥ - ١٩٦٧م، فقد استقرت هذه الوجوه المرآتية الانفصامية المستلبة داخل سجنها الروحي، وحيث ينشطر النحيب المكبوت إلى وجوه وخطرات، متجلية في موضوعات المخاض والعزلة وسواهما، معتمدة على قوالب تجريدية بحتة في نسق الفراغ.

أما أسماء فيومي فقد تخرجت في كلية فنون دمشق قسم التصوير بعد سنتين من ليلى ١٩٦٥ - ١٩٦٦م. وكان لها أيضا دورلا يستهان به في رسم خصائص التعبيرية الأنثوية المحلية. كان لي حظ زمالتها الدراسية. ومراقبة تطوّر تصويرها الرهيف عن كثب، فهي الأولى التي بدأت تصوّر اللوحة بصورة أفقية، مما ساعدها على امتداد التكوين بطريقة إقليدية مسطحة إلى الأعلى والأسفل، وليس إلى الأمام والخلف وفق نظام البعد الثالث والحجم والأفق والظل والكتلة، لذلك فقد كانت مخالفة لهذه العقائد الأكاديمية (التي كانت تدرس في دمشق كما هي في روما)، حافظت منذ البداية على خرائطها التجريدية الخاصة كنواظم تحكم حركة الأشخاص ومواقعهم من أطفال وأمهات، تنشئ فراغا مأسويا سواء اختفت هذه الوجوه المتقرحة أو ظلت حاضرة.

لا شك في أن شلبية إبراهيم، بأصالة تصويرها، تمثل ذروة اللقاح السوري - المصري ووحدته التراكمية على مستوى المخيلة والأسطورة واللاشعور الجمعي منذ العهود الأيوبية - المملوكية حتى البونابرتية والنهضوية. وقد يرجع إلى أبعد من ذلك بكثير. وكان زوجها نذير نبعة تخرج في كلية فنون القاهرة بعد عام من ليلى نصير ١٩٦٥، وعاد مباشرة إلى مدينة دير الزور في شمال سورية قبل أن يصبح مدرسا في كلية فنون دمشق، كانت هذه الفسحة كفيلة بدمج شلبية لعناصرها الأسطورية والشعبية المحمولة من المنوفية المصرية حيث ولدت مع أبعاد الريف، خاصة في ضاحية المزة في ظاهر دمشق حيث ولد نذير، والتي تمثل البستان الغبطوي لزوجها وطفولته وتفتح لوحاته الفردوسية.

يملك الاثنان محترفين، واحدا في دمشق والثاني في القاهرة، وقد أكملت شلبية مصرنة زوجها ودمشقها بدوره، حتى أن الاثنين اليوم يمثلان بأصالة نادرة الوحدة التشكيلية الروحية المصرية - السورية. نعثر في خيالها الغض وموهبتها النادرة والبريئة (بسبب عصاميتها) على سير معراجية من «البراق» المؤنسن والأحصنة المجنحة، تعكس عوالمها الطهرانية خصوبة كونية أقرب إلى أساطير عشتار. تتداخل الحدود في لوحتها بين براءتها التعبيرية والوقائع المعيشة، المتحدة مع عوالم زوجها، يتلمس الاثنان المواطن اللغزية نفسها في الأسطورة والحكاية الشعبية، لذا يبدو من التعسف إخراج موهبتها عن ارتباطها العاطفي والتشكيلي والتخيلي به.

تعكس العناصر الطهرانية التي يستدعيها اتصالها بحكايا الأفراح والمناسبات الشعبية على غرار الملاك والطائر والعنزاء والحصان. تجري هذه الشطحات في غابات بكر تخضب بالحياء الشرقي، تتكشف تربيتها من الإيماءة والخطرات الرومانسية خاصة في الأيدي والقدمين والخفين وحركة الأجساد وانحناءة العنق وطرائق العناق، عالم من الجان والإنس والعفاريت الوادعة

الأم والطفل - باية محي الدين (الجزائر)

المؤنسنة التي لا تعرف الشر رغم توجسها به ودهشتها. تشي شجرتها بروح الخصوبة والحمل الكوني الذي تدخل في طقوسه طهارة الأمومة. تكشف وحدة العناصر قوة شخصيتها التخيلية، وذلك ضمن خطوط ألوان باهرة الابتكار، تمثل واحدة من لوحاتها كيف أدخلت القمر إلى غرفة الجلوس ثم أخرجت الأثاث إلى سطح المنزل، تملك في هذا التبادل الملتبس ذكاء الطفولة، وطهارة الثقافة، نحس في لوحاتها بخشخشة خلاخيل الأحصنة الراقصة، بعنترية الغواني المتوحدات مع الزهور والغيمات والطيور، لا يتعثر منهجها في أي تردد أو مراجعة أو تعديل. تنجز اللوحة كما تتنفس في شهيق وزفير لا يقبل المعاودة.

ولكي ندرك تضاعف عدد الخريجات من المعاهد الفنية السورية المختصة، علينا أن نرجع إلى سجل المنتسبات إلى نقابة الفنون الجميلة في التسعينات اللاتي يتجاوز عددهن المائة فنانة، مقابل سبع مائة من الذكور، ومع ذلك فلم تصل أي واحدة منهن في أي دورة إلى مجلس إدارة هذه المؤسسة الحرفية الشعبية التابعة إلى وزارة الثقافة، ولم تشغل بالتالي منصب النقيب أي فنانة منهن، سنعثر على الغياب نفسه والتغييب في مواقع التدريس والإدارة وفي مراكز الفنون التشكيلية والتطبيقية رغم تفوق عدد المنتسبات أحيانا إلى بعض هذه المراكز الموزعة في شتى المحافظات.

إن دور المعلمات والفنون النسوية كان مدرسوها أيضا فنانين ذكورا، ولم تكن كلية الفنون بأحسن حالا، فقد ظل التدريس والعمل الإداري فيها حكرا على الذكور. ذلك رغم التفوق العددي الأنثوي في أقسام الزخرفة خلال سنوات السبعين، لم تتسلم منصب العمادة أي فنانة (كما حصل في تونس مثلا خلال سنوات عمادة صفية فرحات)، لم تعدم بعض الحالات الاستثنائية الممثلة في هند زلفو التي تدرّس في قسم الحفر وهيفاء الخالدي في قسم الزخرفة، ولكنهما قيدتا بنظام القائمين بالأعمال، الذي يحرم المدرس من السفر والإيفاد والترفيع. وهو ما دفع العديدات منهن إلى السفر على حسابهن الشخصي من مثال سناء محمود أو مرافقة أزواجهن مثل ليلى مريود. وهو ما يفسر من جهة أخرى إقبال الطالبات في كلية الفنون على قسم الزخرفة بفرعيه: التصميم الجرافيكي (أو الاتصالات البصرية)، والعمارة الداخلية. ذلك أنه يتيح فرص العمل الحر خارج إطار وعورة مسالك الوظائف العامة الفنية بالنسبة إلى الأنثى. وهي حال عمل أسماء فيومي في ديكورات التلفزيون الدال على موهبتها الاستثنائية. علينا الاعتراف بأنه لم يتح لأي مهندسة ديكور أو مصممة إعلان (ما عدا لجينة الأصيل) إدارة مكتب مستقل، ذلك أنهن يعملن في الأغلب في مكاتب أو مؤسسات طباعية يديرها زملاؤهن الذكور، والعديدات منهن أسسن مكاتبهن مع أزواجهن في الخارج من مثل ليلى حاوي ورياض الكحالة (في الكويت)، أو في الداخل مثل إحسان عينتابي وزوجته ندى.

لا شك في أن هذا الوضع يتناقض مع علمانية الدولة ومعاندتها للأعراف التي تحاصر جنس المرأة المثقفة، وذلك بوجود، وزيرة ثقافة أنثى في الغالب، أو مديرة فنون على الأقل.

وإذا عدنا إلى المقارنة مع المحترف النسائي اللبناني وتفوق ازدهاره، ألا يرجع ذلك، ولو جزئيا، إلى السياحة الدائمة في محترفات العالم والسفر الذي تسمح به الشروط الاجتماعية؟ ألا يثبت ذلك سبب ازدهار تجارب الفنانات السوريات في المهجر مثال آمال مريود وسناء محمود، سمر الهامس ورفيف الرفاعي وغيرهن؟

لا تقل تجربة آمال عن أصالة طارق إبراهيم في سيراميك العراق، بل لعلها من أبرز الفنانات العرب في عصرنة مادته النارية، وذلك في الوقت الذي تخلو فيه الساحة التشكيلية السورية من أي نحاتة (بعكس لبنان)، وبما أنها مقيمة في بيروت وكانت درست فيها مراحلها الأولى وتُعلّم اليوم في الجامعة الأمريكية، فالبعض يتصورها لبنانية، ولكنني تعرفت عليها من خلال نجاحات دراستها وإقامتها الباريسية، فقد سجلت عروضها فيها نجاحا مهنيا لا يُستهان به.

تستعيد كائناتها ومصنوعاتها المزججة السيراميكية العلاقة العريقة التي تربط العين بالخيال السيميائي، سليلة تقاليد صناعات الهلال الخصيب والفن الإسلامي. تتجنب التغليف الكامل لمادة الطين (بطبقة السيراميك) حفاظا منها على مسامه وأخاديده وبشرته النبيلة، وهكذا تتحوّل الألوان الزجاجية إلى أقنعة شفافة تكشف مفاتن الكتل الداخلية، فيتحرر الاثنان من وظائفهما الاستخدامية، فإناء الزهور مثله مثل الصحن الذي فقد صلاحيته للأكل وأصبح وعاؤه المربع حافلا بما تشتهي الأنفس من ألوان قوس قزح.

تكشف ظروف وفاة سناء محمود عام ١٩٩٢ في باريس عن وعورة الشروط التي تعيشها الفنانة في الخارج بعيدة عن قرينها، فقد ظلت تعاند السرطان حتى الأسبوع الأخير من عملها في «معهد العالم العربي» في باريس، ومما يثير العجب أن ملحمتها هذه اصطدمت بجدار من الصمت لف مع موتها تجربتها الفنية الثرية. دفن الموت لوحاتها التي لا تنسى، نقلتنا خصائصها التخيلية إلى بواطن المحيطات، مختصة بالغوص في مجاهل البحار والأوقيانوسات والأطلانطيقات الموشحة بهذيانات السندباد البحري وألف ليلة وليلة، وتهويلات مذكرات الرحالة، اعتبرها أستاذها نصير شورى من أهم التجارب التي تخرجت في كلية فنون دمشق ونالت بالتالي أعلى استحقاق، ولكن حضورها التشكيلي انحسر بعد انشغالها بدراسة الآثار وغيابها في باريس، ابتلعتها بحار النسيان والعدم والجحود الذكوري، ومحقت من أرشيف الفن السوري، وهو ما يطرح مشكلة الحدود القائمة بين الملكية العائلية والملكية العامة، تتراكم في هذا الاختلاط خسائر تراث المبدعين من الجنسين.

نعثر في باريس على فنانات سوريات حاولن التوازن بين الكفاية المعيشية والإبداعية، استطاعت سمر الهامس أن تحقق ذلك نسبيا، فقد أسست صالة عرض أشبه بالمحترف تتصل بمساحة عيشها اليومي، وفي حي قريب من المونمارتر. وعلى النقيض فإن أخت آمال مريود تعثّرت في صالتها باللهاث خلف تسويق الإطارات مع زوجها، والإغراء المادي الذي تجنيه من العروض الاستهلاكية في الحلي، وأغلبها تصاميم ترجع إلى ابتداع اختها آمال أصلا.

أما رفيف الرفاعي فقد شغلها التدريس في المدارس الفرنسية عن الإنتاج، وغاب ذكرها ونشاطها بشكل نهائي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مع الصعود المتواتر في نشاط زوجها الفنان إبراهيم.

مع سارة شمة (اللبنانية - السورية) نختم جولتنا في دمشق. لمعت هذه الشابة الصغيرة مثل الشهاب في وسط فني يغلب عليه الطابع المؤسساتي المترهل.

ترجع أهمية انطلاقتها إلى أنها فتحت لوحتها على نافذة ما بعد حداثية زعزعت أثقال الذاكرة، فأطلت مباشرة من دون مقدمات على رحاب حساسية واقعيات وتشخيصيات ما بعد السبعينيات في أوروبا. تستخدم بصورة حاسمة وصريحة الوثيقة الفوتوغرافية أو الفيديو والمطبوعة في إعادة استحواذها العاطفي داخل اللوحة، بحيث تستعيد امتلاكها من قبل عالمها الحلمي والحدسي الداخلي. تعيش شخوصها المثيرة حالة ميتافيزيقية «هرمافروديتية»، متوسطة الحال بين الذكورة والأنوثة، تنتسب هذيانات عوالمها إلى طوباوية جيلها الخارج من أتون النفاق العسكريتاري الثقافي، تعبق ببخور «الهيبي» وانعتاق نجوم الروك من شتى النواهي والإرهاقات المتخلفة.

قادنا المحترف النسائي السوري بشكل منطقي وعفوي إلى المحترف الأم في مصر، قد تكون مصر متفوقة في دور المرأة الفنانة النهضوي حتى على لبنان، خاصة على المستوى النوعي وليس فقط الكمي، فالشراكة هنا ترتبط بتحقيق الدعوات النهضوية بالمساواة الحقة، وتحرير المرأة من الغبن الذكوري الذي ترجع مجابهاته الحاسمة إلى قاسم أمين.

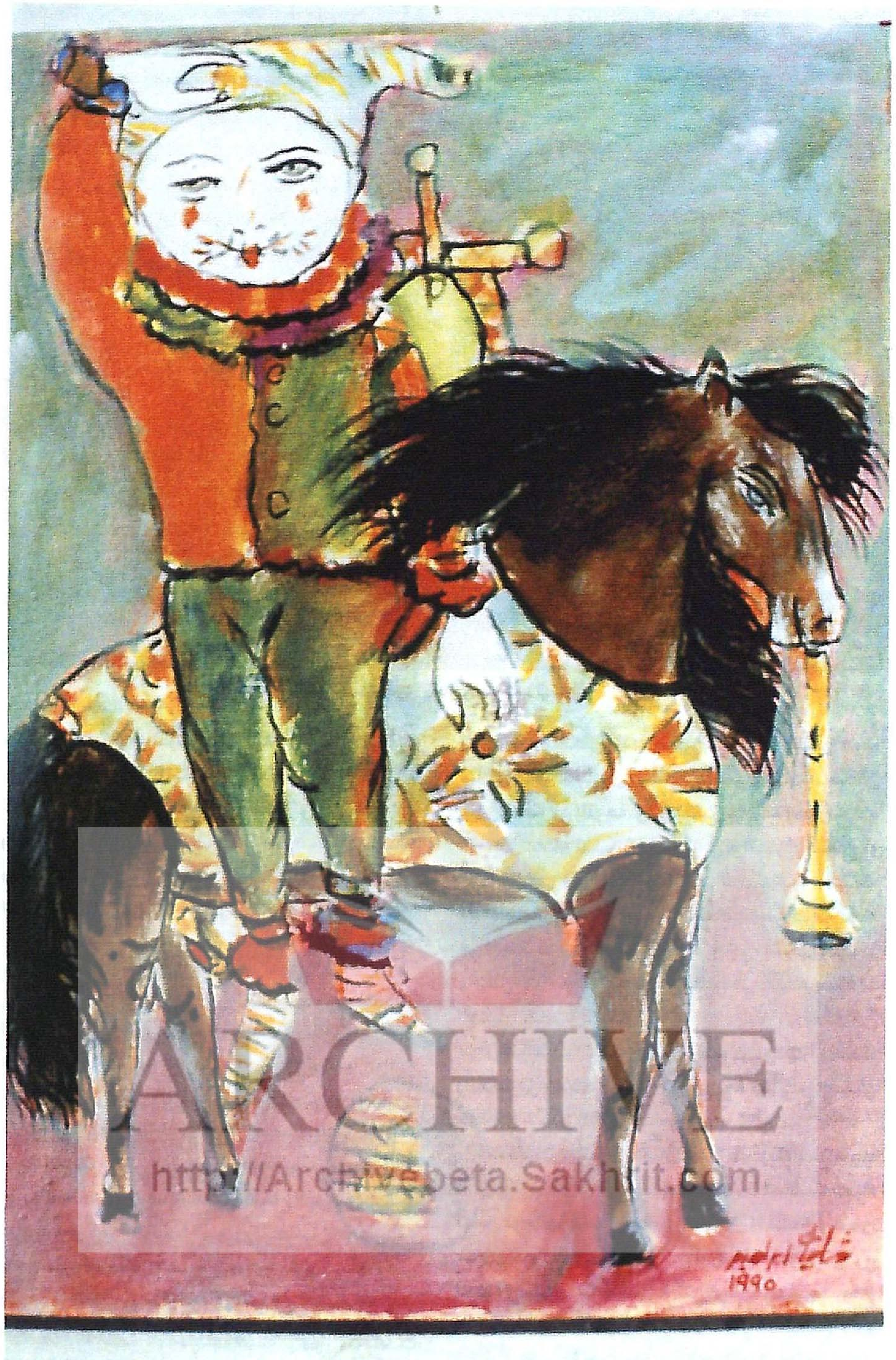
يحفل تاريخ النهضة الريادية التشكيلية بأسماء نسائية شاركت في تحديد خصائص الفن الحديث في مصر، كانت عفت ناجي أشد رؤيوية في مدرسة الإسكندرية حتى من ريادة أخيها المعلم محمد ناجي، فإذ التمعت بجرأتها الأدائية قبل منتصف القرن فإن ثمار رؤيوتها تبدو اليوم في مساحة ما بعد الحداثة لدى داوستاشي ووهبة وسواهما. وكان لزوجها سعد الخادم، كما ذكرت، دور فعال في بناء شخصيتها ومعارفها السيميائية. ولو مررنا بسرعة على نقاط أعلام مرتسمات الريادة والحداثة لوقعنا على محطات نسائية بارزة قد لايتسع المجال للتعرض لها، خاصة أنها أشبعت دراسة من قبل مكتبة نقدية عامرة في مصر، لنتذكر شراكة تحية حليم وانجي أفلاطون وجاذبية سري لأبرز المؤثرين في الخمسينيات من أمثال حامد ندا وعبدالهادي الجزار، يكفي أن نتعرض لرسامة معاصرة لاتتجاوز الأربعين من العمر وهي رباب النمر، حتى ندرك تمفصل النشاط الإبداعي النسائي في مصر مع الذكوري.

اختلف النقاد حول أهمية هذه الفنانة الشابة نسبيا، وذلك بسبب الاندفاع والحماسة المراهقة التي يبديها بعض النقاد تجاه ظواهر الحداثة وما بعدها وبأي ثمن، تبدو لهم في حياكاتها الصورية كأن أداءها عفى عليه الزمان، ما خلا الناقد الكبير الدكتور والفنان مصطفى الرزاز فهو يشاركني الدفاع عنها بحماس كبير، ويرجع الفضل إليه في تزويدي بما احتاجه أكثر من مرة من وثائقها، خاصة الكاتالوج الذي قدمه بنفسه.

يذكر الناقد ناصر عراق أن الأميرة سميحة بنت السلطان حسين حاكم مصر (من سلالة محمد علي وحكم ما بين ١٩١٤ - ١٩١٨)، كانت أول مصرية تحترف التصوير وتشارك لوحاتها في المعارض العامة منذ عام ١٩٢٢م. إن الإشارة إلى هذا التاريخ يكشف شراكة الفنانة الرائدة في مرحلة تأسيس الفن المعاصر في المحترف المصري. ولا يمكننا أن نعزل تمايز تعبيرية رباب النمر عن الماضي الأنثوي في هذه الحاضنة. تتكشف أصالة بحثها من خلال ما تمفصله داخل سياق تاريخ الفن المعاصر المصري، فلا يمكننا نقديا العبور من مساحة حامد ندا إلى حداثة سعيد العدوي من دون المرور برباب النمر.

تقتصر تشكيلاتها غالبا على الأسود والأبيض، تحيك بهما الإشارات الجرافيكية المحلية، بما فيها المستمدة من الرموز الحيوانية الفرعونية، ودون أن تحمل نفسها تثبيتا للمصدر الضوئي.

تبدو كائناتها الرمزية: من قطط وطيور وسواها كأنها مقصوصات لعرائس «مسرح الظل» الشعبي. ولكن حدودها تتدانى وتتماس بطريقة خطرة وسحرية ملغزة



رقص الاطراف - شلبية إبراهيم (سورية)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومتوترة في آن. فإذا كان أسلوبها يوحي بالوصفية فهي من أشد الفنانات إذعانا للإملاء الحدسي البكر، وعلى رغم ما توحي به تقنيتها من ذكاء فهي كما يصفها د. محمود عبدالله «نزوع تحكمه الفطرة والفطنة وغريزة البقاء» (الثقافة الجديدة، ١٩٨٨).

تبدو من أقرب الفنانات المصريات إلى روح الفن البكر وتواصله مع آلية تفريخ الصور الأسطورية الشعبية من دون الالتزام بمضامينها النقلية. تتحول هذه المناخات في النهاية إلى كوابيس مقلقة، بما تحمله كينونتها الحية الإنسانية - الحيوانية من شحنة الشماتة والسخرية الشيطانية. تتآخى عناصر الطبيعة الجامدة من خلال تراقص أشيائها في الفراغ وتتناجى عناصرها قبل أن تتأنسن، تقول هي نفسها في مقدمة كراس معرضها عام ١٩٨٨م بأن «الشكل الإنساني يتحرك ويتفاعل لخدمة مضمون خفي لا يجوز ترجمته أو تفسير دوافعه خارج كيان العمل ذاته»، وهو ما يلخصه الدكتور مصطفى الرزاز بتعبيره «الألفة والافتراس في الرسم».

تأخر الاهتمام بهذه الفنانة ربما بسبب التباس تقويمها النقدي، وهو ما يفسر دفاعي والدكتور الرزاز عنها، وأصالة تمايزها، واختلط الأمر على البعض بسبب استخدامها للحياكة الجرافيكية مما يوحي بالنمطية الطباعية في الصور التوضيحية، ولكن هذا النقد فاته أن الغاية التعبيرية أهم من الواسطة التقنية، فالإيحاء التخيلي الذي تقودنا إليه كائناتها السحرية لا علاقة له بأي استهلاكية طباعية، وهو ما يشير إليه ناصر عراق بتعليقه «إصرارها على إعادة الكرامة المجروحة لقيمة الموضوع أو المعنى بعد سنوات من الهجر والصد لقيمها من قبل الفنانين».

الأردن - فلسطين

قد يكون المحترف الأردني من أشد الحركات الفنية العربية مبصوما بالمبادرة الأنثوية، فالمرأة التشكيلية أكثر من شريكة، قد تكون الصانعة الأولى لحركة الحداثة النهضوية والجهاز الفعال في دفع الفن التشكيلي اليوم.

الفنانات اللواتي تتلمذن على يد الرائدة فخرالنسا زيد (من مواليد إسطنبول ١٩٠١ - ١٩٩١) (تذكر الأميرة وجدان سهى شومان وهند ناصر وأوفيميا رزق ورلى شقيري) في كتاب «الفن المعاصر في الأردن»، وجدان علي - الجمعية الملكية للفنون الجميلة - عام ١٩٩٦م، ظلت تجربتها تحتكر قوة التجذّر والشمولية منذ بداية إقامتها في عمان في التصوير المحلي، وبما يتصل مباشرة بالصور المنتزعة من اللاشعور الجمعي، والمتناسخة عن فن المنمنمات والرسوم العربية الإسلامية ذات البعدين والمخزنة في صفحات المخطوطات.

انتقلت من باريس إلى عمان عام ١٩٧٥م قريبا من ابنها بعد وفاة زوجها الأمير زيد بن الحسين، وقد قضت صحبتها معه كسفير متنقلة بين برلين ولندن وباريس، قبل وفاتها عام ١٩٩١م. وبسبب ما أسسته من حلقات أنثوية تتلمذن على يدها مكونة «معهد فخر النساء» الخاص بتعليم الرسم. فقد اعتبرت رمزا لأنثوية الفن المعاصر الأردني.

تتمتع الأميرة وجدان علي بشخصية ثقافية لاتقل متانة عن تصويرها الرهيف، تصوّر مشاهد من الطقس الجغرافي المحلي بطريقة زاهدة، أقرب إلى مقام الغروب أو الشفق الصحراوي، مشبعا بالضوء مثقلا بالحنين الطوباوي إلى مكان شمولي، وبما يوصي به هذا التقشّف من رغبة طهرانية في العزلة والتوحد والتعبد في محراب أفقي موحش. أما نشاطها البحثي فإنها تبذل في كتبها جهدا توثيقيا حثيثا خاصة في مكتبة مؤلفاتها عن الفن الإسلامي والعربي والأردني، ناهيك عن حيوية تظاهراتها من خلال إشرافها على معارض ومؤتمرات ونشاطات المتحف ومهرجان جرش وسواهما.

أما الفنانة سهى شومان (الأردنية - الفلسطينية) فتحمل مسؤولية إدارة مؤسسة تشكيلية ناشطة هي «دارة الفنون» بمعارضها ودوراتها التدريبية الصيفية ومطبوعاتها. وذلك على رغم ما تستلزمه طبيعة تشكيلها التصوفي من انكباب وتفرغ، خاصة أنها تستمد من عزلتها في بوصلة البتراء وزمانها السرمدي تداعيات الحقبات والذاكرة الصخرية «الأيكولوجية». وهنا ندرك معنى تزامن كتلها النحتية الحجرية المنتزعة من جسد الجغرافيا المحلية وسلسلة لوحاتها التي تعبر مثل الشريط الضوئي والوجودي العاطفي الذي تقتنص من خلال شرائحها الوجدانية اللحظة الانفعالية والوجدية التي تعبر من دون عودة أمام بوصلة الشمس والحجر.

وقد عرفنا خارج هذه الأسماء الأنثوية الثلاثة البارزة العديد من المجددات مثل نوال عبدالله (تجريد مجهري) وغادة دحدلة «بموتيفاتها» المستخرجة من ذاكرة الإشارات المحلية في المطرزات والسجاجيد، ثم هند ناصر في تجريدها السريالي، والنمر وحلمي ودودي طباع في ملصقاتهن الورقية الملغزة ثم سامية زرو وفولكلور بيئتها، ورلى شقيري في مخبرها التجريدي وغيرهن كثيرات، ثم إنه لا تحتكر سهى شومان جنسيتها المزدوجة الأردنية - الفلسطينية، مرت معنا النحاتة منى السعودي ثم سميرة بدران وسامية زرو وأخريات فالتداخل كبير بين المحترفين؛ (مثاله أحمد نعواش).

أما بخصوص المحترف النسائي الفلسطيني فهو نتاج رد الفعل على السرطان الصهيوني الذي وحّد مصائب الجنسين، حتى أصبحا شركاء في التشرد وضحايا الإبادة والعنصرية نساء ورجالا، فبعد وصول أبناء صهيون من شذاذ الآفاق بدأت النكبات والهزائم والانتكاسات تجمع فناني الشتات وفناني احتلال حرب ١٩٦٧ وفناني اغتصاب ١٩٤٨، لقد أسس الإناث مثل الذكور لفن مقاوم نضالي متحرك مثل قدر الاغتراب، تارة يبحث عن جذوره، الضاربة في الذاكرة الكنعانية، وتارة في الحداثات المستقبلية والمغالاة في عولمة التعبير، هكذا كانت الحال ابتداء من تمام الأكحل حتى رنا بشارة، مرورا بفيرا تماري وليلى الشوا ومنيرة نسيبة وسامية حلبي وجمانة الحسيني إلى آخر العقد والكوكبة ذات الأنامل الناعمة.

سأعرض هنا ثلاثة رموز ما بعد حداثية بارزة: منى حاطوم المقيمة في لندن وآمال عبدالنور المقيمة في باريس ورنا بشارة المقيمة في رام الله من فلسطينيي ١٩٤٨ (تحمل الجواز الإسرائيلي).

تتفوّق منى حاطوم في عروض الفيديو التي

ابتدعتها خاصة مع بداية الثمانينيات في لندن على إنشاءاتها وتجهيزاتها الفراغية اللاحقة. وقد علمت هذه المادة في معاهد فنية كبرى، مستبدلة بتقاليد اللوحة المسندية (الحامل) والباليتا (صفيحة الألوان) كاميرا الفيديو أو الصورة المتحركة، وذلك من دون أن تفقد أيا من خصائص التعبير، وبالعكس فقد استبدلت حميمية الفرشاة والعجائن الصباغية بمجاهدات الجسد في عزلته تحت «الدوش» وفي قفص «البانيو» (حوض الاغتسال)، تعفر بيدها المتألمة الزجاج الشفاف، فتبصم أغطيته البخارية بشتى الطاقات التعبيرية الممكنة، معتمدة على التوليف، مع مادة المسرح الإيمائي والسينما والموسيقى. وفي فيلم آخر تستخدم الوجه فرصة ليستقبل تواترات الأصابع والكفين، من خلال توقيع بصري مقلق، يخرس الشفاه والآذان والروح.

أما إنشاءاتها الفراغية فلا تخلو من المشهدية المفتعلة، فموضوع الأقفاص مثلا يعتمد على التلاعب بالإضاءة والظلال.

لم يضم المعرض المذكور (وكان هذا خطأ فادحا) نماذج من تجربة آمال عبدالنور. وتملك هذه الفنانة موهبة حداثية نادرة، ليس على مستوى الخارطة التشكيلية الفلسطينية أو العربية، وإنما أيضا على مستوى فنون ما بعد الحداثة في باريس، انطلقت من نزعة عريضة تدعى بفن الجسد «بادي آرت» معتمدة على تقنية تصويرية شبحية متقشفة وذات مغزى وجودي عميق، وذلك عن طريق طقوس تصويرها لجسدها أو أجزاء منه بآلة نسخ الوثائق (الفوتوكوبي)، تشرح هذا الاتجاه الذي ابتدعته بمصطلح «الكوبيربروف» معتبرة أن هناك آلات نبيلة وبكرا وأخرى آلية، غالبا ما تعنى ببعض الآلات المنسقة، تقتنص تبصيمات جسدها: «الحسية... التراجيدية» على ورق هش، سهل التمزّق، وبصورة شبحية أقرب إلى معنى الاستهلاك الخاطف، وقد تعيد معالجتها بالرسم أو تعديلها بالملصقات.

رنا بشارة تتمتع بشخصية ساحرة وجذابة، متحرقة وصادقة إلى أبعد حدود التناغم والحسم، رفضت ذات مرة عرض أستاذها أن يعرضا معا، معلقة «أنا لا أعرض مع محتل»، هي من فنانات الأرض المحتلة لعام ١٩٤٨م وأكرهت على حمل الجواز الإسرائيلي، وعلى الرغم من أهمية حضورها وقوة شخصيتها فإن أغلب التظاهرات التشكيلية العربية تفضل النفاق في مثل هذه الحالات وتجنب دعوة الفلسطينيين حاملي الجواز الإسرائيلي، يجري هذا حتى في الدول التي جرى تطبيع علاقاتها مع العدو الصهيوني، ولهذا الحديث شجون أخرى، فإذا عدنا إلى تصاوير ورسوم رنا بشارة وجدناها أشبه ما تكون بمن ينبش في أشواك المسيح وإكليله، لذا تعتبر بمعالجتها المهووسة والمريرة لأكاليل أشواك الصبّار استمرارا لوصية الفنان المرحوم عاصم أبوشقرا، على رغم ما أجرته من تطوير من خلال إنشاءاتها على فكرة ترميز «نبات الصبّار» الذي يمثل عقيدتها المقاومة. تحمل أسطورة هذا النبات آلام تدمير القرى الفلسطينية ثم محاولة محق آثارها «بالبلدوزر» الإسرائيلي، ولكن نبات الصبّار هو الوحيد القادر على إعادة رسمه لمعالم الضيعة وخروجه بعد جزّه من باطن الأرض، كثيرا ما كان يفضح صمت المقابر الجماعية، ويعيد رسمها ضميريا. وقد حاول الإسرائيليون في نص الكاتالوج الذي رافق معرضا باريسيا عن عاصم أبوشقرا وأحد الفنانين المتعثرين الإسرائيليين أن يزوّروا هذا الرمز باعتباره رمزا لمقاومة العبراني للاضطهاد في العالم.

تستوقفنا في المحترف الفلسطيني العديد من الأسماء النسائية، لو تأملنا نحت السراميك والعرائس المزججة التي تنشئها فيرا تاماري لوجدناها متفوقة وأشد أصالة بصورة صريحة مقارنة بشهرة أخيها فلاديمير، تنجزها بالغبطة الفينيقية القديمة نفسها، وقد فاجأني أحد معارض سامية حلبي في بيروت قبل أكثر من عام، وكيف استطاعت بوسائط معلوماتية، وإشارات سبرنيتية أن تصل إلى حميمية عالمها الفلكي، وثراء قبتها السماوية الرياضية. تحتاج تجريدات سامية

ومن جهة اخرى - ديما حجار (لبنان)

حلبي إلى العناية والدراسة المتأنية فهي نتاج موهبة رؤيوية لا تقل عن آمال عبدالنور، تستشرف من خلالها كيف يمكن أنسنة العالم النوقي الديكارتي في المعلوماتية والصور التوليفية المتصلة ببرامج فيزياء الشعث والفراكتال وجولي سواهم. كذلك الأمر مع توقيعات ليلى الشوا، وموسقة التكوين وفق نوتة مقام شرقية.

العراق، ومحترفات الخليج العربي

لعله مما يثير العجب أن شراكة المرأة في المحترف العراقي تكاد تقترب من درجة الصفر والغياب التام. سنجد ذكرها شحيحا أو غائبا في كتابات جبرا إبراهيم جبرا، وشاكر حسن آل سعيد، وبلند الحيدري وهم من ثقات تأريخ الفن العراقي المعاصر، بعضهم يقفز فوق ذكر سعاد العطار الأنثى اليتيمة الوحيدة، وبعضهم يتجاهل زوجة النحات المعروف إسماعيل فتاح الترك وهي ليزا، على رغم أن وزن أصالتها الذري وكثافتها السيميائية تكادان تتفوّقان على عبقرية إسماعيل، فتعبيريتها (على الجحود النقدي الذي نابها) تقع في قلب خصائص التعبيرية العراقية، بديل تعايشها الثقافي والحياتي مع البيئة البغدادية على رغم أن أصلها من استوكهولم، ابتدأت هذا التأقلم بحصولها على الجنسية العراقية، وتوفيت باكرا مخلفة وراءها تراثا من صور التكوينات المتعامدة (الزنزانية) التي تحاصر الأشكال العضوية البشرية المتقرحة، بطريقة حلمية متقشفة، اللون أقرب إلى التخطيط الجرافيكي، وقد تركت لوحاتها، التي كان يعرضها وضاح فارس في صالة عرضه الباريسية الكثير من ردود الفعل النوقية الإيجابية، فكانت تملك حضورا يستحق الذكر من ذكورية النقد.

وحتى يثير أحد نقاد الصحافة ضجيجا حول كتابه عن الحروفية افتعل صراعا بين جميل حمودة ومديحة عمر، وذلك لأن كلا منهما ينسب تأسيس هذا الاتجاه إلى تجاربه في عامي ١٩٤٥ و١٩٤٦. وكان الفصل لصالح حمودي بالطبع، على رغم وهن حجته، وأنه من يقارن بين عمل الاثنين في الوثائق المنشورة يتأكد أن ألفات مديحه عمر هي الأولى، وإن كانت الإشكالية بكاملها مفتعلة، لأنه لا يمكن فك حركة الحروفية ومراهقاتها التغريبية التهجينية عن أصول الكتابة والخط العربيين. خاصة في بواطن علوم الأعداد والأحرف والأوفاق والجفر، ولكننا هنا بصدد رسوخ تقاليد: الفنانون قوامون على الفنانات. وهوما يثبته إهمال حروفيات نادرة عزوز وبعدها التجريدي الرهيف.

كذلك فإن استشهاد ليلى العطار أثناء قصف الحلفاء لبغداد وهي على رأس مسؤوليتها في متحف بغداد للفن المعاصر، طوي ولم يُنشر، والواقع أننا لم نعرف مستوى أعمالها المتواضع إلا في معرض باريس في معهد العالم العربي عام ١٩٨٩م تحت عنوان «من دجلة إلى الفرات»، بعكس أختها سعاد التي ملكت حضورا كثيفا خارج العراق أكثر من داخله، تكاد تعيد تشييد حدائق بابل المعلقة في اللوحة، وهي بعكس ما ظنه بعض زملاء النقد لا علاقة لها بالفن العصامي أو البكر أو الساذج أو الفطري إلى آخر القائمة، وذلك بسبب قوة شكيمة تقنياتها ومحسناتها البديعية العالمية، وهي صفة عامة في المحترف العراقي الذي طبعه جواد سليم بالصبر وحسن الأداء، وهنا تقع نقطة تأثيره في بقية محترفات الخليج، خاصة بالنسبة إلى الذين درسوا في بغداد من مثل عبدالله الشيخ (السعودية) وإبراهيم بوسعد (البحرين)، فقد طبعوا بطابع هذا الهاجس التقني والصقل الأدائي الماهر أو الحاذق.

استثمرت سعاد العطار هذه الخصوبة التقنية بما تقترحه وتحفل به من تخييلات وشطحات ذاتية حلمية، تعانق لوحاتها غابات وفراديس وحقول وبساتين وجنائن مجبولة بوشاحين: جنائن بابل المرفوعة حتى أعلى برج المدينة والحديقة العرفانية التي تربعت بساحات علاء الدين ورسوم المخطوطات الإسلامية (المنمنمات)، كما تختزن صورها من الناحية الجرافيكية المحفورات الشعبية، ملاحمها وسيرها وفروسياتها ومروياتها الشطحية البريئة، كما نعثر على طيور الرخ والبراق والسيمورغ والفينيق والعنقاء.

ثم إن هناك الفنانة نزيهة سليم التي لا تذكر إلا ن نادرا، رغم أنها درست الفن في باريس لمدة سبع سنوات، وعندما عادت إلى بغداد اختصت بتصوير مجتمع النساء ويومياتهن، وذلك على طريقة الواسطي وجواد سليم (لم أعثر على ما يشير إلى علاقتها به خاصة من ناحية الكنية). وبالعكس فقد أصدرت الزميلة إنعام كجه جي (دار الجديد عام ١٩٩٨م) كتابا بالغ الأهمية التشكيلية تحت عنوان «لورنا: سنواتها مع جواد سليم» هي زوجته الإنجليزية التي منحها الجنسية ومنحته طفلين، وحاولت الزواج بعد وفاته بسنوات طويلة وباءت بالفشل، فقد كانت مسكونة به وبلوحاته. استطاعت الكاتبة من خلال نصها والحوار مع لورنا والوثائق الفوتوغرافية النادرة أن تعيدنا إلى مجد الستينيات في بغداد والتحول السياسي والفني في حينها، ولكنها وبحساسية الأنثى تشير في مقدمة الكتاب إلى أن ما لاقاه جواد سليم (الزوج) من تكريم يستحقه، تستحق مقابله زوجته الإنجليزية لورنا (التي أصبحت عراقية) تبيان شراكتها الإنسانية والفنية له، ولكن للأسف فقد كان ينقص الكتاب شيء أساسي وهو لوحاتها، خاصة أنها غير معروفة نسبيا. وقد نشر شاكر حسن في كتابه «فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق». صورة لوحة للورنا تظهر موهبة نادرة وتأثرا صريحا بمنهج جواد سليم. في إحدى معارض «جماعة بغداد للفن الحديث»، وهي موجودة في المتحف اليوم.

ذكرت منذ البداية أنه من الواجب عدم التشبث بالأفكار الاستشراقية المسبقة في موضوع الدراسة هذه، فإذا كان المجتمع اللبناني المفتوح والحر قد أنتج حركة نحتية نسائية رائدة، فلم يكن هذا حاله في دمشق، على رغم علمانية الدولة، وإذا كان تأثير المدرسة العراقية في التشكيل سباقا وعميقا على محترفات الخليج (التي تأخر أسبقها حتى منتصف القرن مثل البحرين والسعودية)، فإن انحسار الشراكة الإبداعية التشكيلية للنساء في تاريخ الفن العراقي المعاصر مثير للانتباه، خاصة عند مقارنته ببعض «مونوبورلات» محترفات الخليج وعلى الأخص «مدرسة جدة»، وما حفلت به من أسماء موهوبة ابتداء من شراكة التأسيس مع صفية بنت زقر ومنيرة موصلي وانتهاء بإلهام بوكرز وشادية عالم. وذلك على رغم انفلات مجتمعها النسبي وضراوة نضال المرأة المبدعة فيها.

ذكرت كذلك، فيما سبق، أن العلامات الأولى في تأسيس الفن السعودي المعاصر اعتمدت على أربعة أعمدة من الرواد: اثنين من الذكور هما رضوي والسليم واثنتين من الإناث: صفية بنت زقر وموصلي.

أعادت زقر إلى الأذهان حلالية رسم الصورة بعد تراكم الحساسية منها، فكان معرضها الأول في جدة عام ١٩٦٨م، وبعد أربع سنوات فقط من المعرض الأول لرضوي وبعد عام واحد من معرض السليم، وكان أسلوبها أنضج من الاثنين منذ بدايتها، ابتدأت بتصوير عمائر جدة بحنين كبير بعد انسلاخ طفولتها عنها لعدة سنوات في مصر، فبدت سامقة تشق السماء والغيم والحلم تنور بروشاناتها وخشبيات طوابقها. ثم عرجت على موضوع المراكب والأسواق وخزائن أترابها ومجتمعات «ستات البلد».

وقد حفظ متحفها المسمى «دارة صفية بنت زقر» لوحاتها التي تعالج موضوعات البيئة الاجتماعية والتقاليد الحضرية المندثرة تحت وطأة التحديث في جدة، من طقوس أعراس وأيام الغسيل والحناء، وألعاب الصبية والبنات وصناعة السفن ومشاهد الصيد والباعة والمحمل... إلخ. وهكذا وجد العامة في لوحاتها مرآة لذاكرة مدينتهم، ولحنينها المتأجج لنشوة الماضي التليد.

أما منيرة موصلي، فقد كانت شراكتها مع معرض زقر من باب العصبية الأنثوية لأنها تصغرها بعشر سنوات، وكانت ما زالت في حينها طالبة تدرس في «كلية الفنون» بالقاهرة، محاولة التحرر من عقائد أساتذتها: ندا والسجيني والجزار، وإذا خرجت من وصايتهم الأسلوبية فقد تعقبت خطى جراتهم وتحررهم وقناعتها مثلهم أن الحداثة تغور في الزمن المطلق المرتبط بشهادة المكان (بمعزل عن الاستشراف الفولكلوري) مستثمرة الخامات البكر ورسوم الأطفال، تصوّر على مواد ذاكراتية مثل صفائح خشب السفن العتيقة والروشانات وجلود الحيوانات المعمرة.

كانت رائدة عاشور على نقيض منيرة، رغم أنها درست مثلها في الكلية نفسها في مصر. ذلك أنها تراجع المدينة المشرقية بطريقة جرافيكية تأملية، معتمدة على التنغيم المساحي، وتجنب الصخب اللوني. ولكن ينقصها جنون وهذيان منيرة الذي يعطيها طابع الانشقاق والاحتدام التعبيري الأصيل.

أما شادية عالم فإنها تعتبر شهابا حقيقيا التمعت حاملة معها عمق خصائص الثقافة التنزيهية السعودية، وهو ما تحمله من روحانية موقع ولادتها مكة المكرمة، البلد الذي صدر إلى جدة العديد من الموهوبين من أمثال جاها ومهدي الجريبي وملا وسواهم. يرى هؤلاء أن تربية مكة أكثر شمولية مما يتوقع المستشرقون العرب والغربيون، فعتباتها المقدسة تستقبل كل عام أنماطا من البشر والصناعات من كل الآفاق سعيا وراء الحج والكعبة والحجر الأسعد. فهي بالنسبة إلى جاها المدينة الأشد شمولية وانفتاحا على التخييل الفني وعلى الأخص ذي البعد العرفاني، تصوير شادية عالم مرآة صادقة لهذه الشمولية العرفانية، خاصة أنه كان من حظها أن أختها

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

رجاء من الأديبات اللواتي تملك نصوصها هذا البعد التصوفي، أصبحت توأمتها الإبداعية المرآتية، وشريكتها في كتاب «جنيات لار» وسواد تنتمي بتعبيريتها (التشخيصية وليس التجريدية) إلى التعبيرية المحدثة التي نشأت في سبعينيات أوروبا، خارقة مثلها شتى القواعد الأكاديمية والنقدية الجاهزة، وذلك لمصلحة احتدام الشكل ورفع درجة تحرقه الوجودي والوجداني والوجدي، تنزلق وجوهها في أشواق عرفانية وشجن أشد عراقة من سجن زنزاناتها الروحي، تتصل شخوصها بتصاوير المنمنمات (رسوم مخطوطات الكتب العربية) خاصة التي ترصد فيها سيرة الزهاد والأولياء والدراويش وعرائس مسرح الظل.

بعد اكتشافي لأهميتها في أكثر من نص نقدي مبكر، حازت جائزة تصميم ديكورات احتفائية لشركة الطيران البريطاني، وبدأت منذ ذلك الحين رعاية صاحبة السمو الملكي الأميرة جواهر لموهبتها، فأقامت «المنصورية للثقافة والإبداع» لها معرضا استعاديا مع كتاب فاخر في جدة، كان لي شرف كتابة نصه النقدي، ثم تبعه كتابها مع أختها «جينات لار» بطباعته الفاخرة والرسوم المنجزة بالسيريغرا في (الشاشة الحرير)، وعرضه في معهد العالم العربي في باريس ثم في بيروت (صالة ريبز). كان يحقق في كل مرة نجاحا نقديا كبيرا يعوض ما فات شهرتها ومعرفتها من إهمال ذكوري.

تجوس النحاتة إلهام بوكرز في نفس المواطن التعبيرية لما بعد الحداثة، تعيد النحت إلى أصوله الغائرة والنافرة، كما كان منذ عصر الكهوف وبوابات المعابد النبطية والهياكل السحرية، وبمادته الكونية الأولى: التراب - الصلصال - الطين - الغضار - الفخار. تملك كائناتها النحتية وحشية تعبيرية وحلمية تكشف عن موهبة نادرة.

لقد حبا الله المحترف السعودي بعقد من السيدات المبدعات، يتفوقن في العدد والعدة على محترفات شقيقتها التي عرفت بانفتاحها الاجتماعي مثل بلاد المغرب العربي والعراق. ولكني لم أستطع التعرف على تجاربهن جميعا وإن كنت أعرف صور وأشباح هذه الأعمال، تعرفت على بعض أعمال زهرة بن علي في أكثر من فرصة، ومدى شحنها للشكل واللون بحدة مأساوية قصوى، ولكن فاتني الاطلاع على أصول تجارب كل من حميدة السينان ومنى النزهة وهدى العمر وبدرية الناصر واعتزال عطيوي وشريفة السديري وغيرهن.

قد يكون المحترف النسائي الخليجي الأقرب في حيويته إلى السعودي هو في البحرين: تُقارن أهمية بلقيس فخرو في المحترف البحريني بتمفصل شادية عالم في السعودي، تقع تجربتها في قلب خصائص محترف الأرخبيل. تشيد حواضرها الحلمية بطريقة صريحة التوقيع حتى لتكاد تكويناتها تقارب هيئة الآلة الموسيقية (مثل الأورج) أو هيئة المياه الراقصة (لعل أقرب المناهج إليها تجربة ليلى الشوا الفلسطينية).

ثم اعتمدت في تنويطاتها التجريدية اللاحقة على تنضيدات مدماكية متراكبة، تتعرج عبر مدارج من بوابات الشرق، وبيشتاقاته العباسية ومداخله السلطانية المقوسة، لكن ألوانها الصائتة تتجاوز في احتقاناتها الصباغية وصوتها الرخيم وتناغمها الرهيف المخطط التنظيمي أو الحضري العام.

عندما انسحبت هيئة حواضر ألف ليلة وليلة وروحانيات «المدينة الفاضلة» الفارابية بقيت رئتها المعمارية الصوفية، وأشواقها المتحرقة إلى مكان حميم يسكن ذاكرة النغم والنوتة اللونية.

تتظاهر شتى مراحل بلقيس من خلال حدة «اللون الصائت»: (أزيز الأزرق المقابل للعقيق الجمري) لدرجة أن اللون، منذ بداياتها، كان يزاحم في احتدامات فوراته دلالات المدينة المشرقية. ثم انسحبت الملامح الحضرية من أعمالها الأخيرة، وازدادت صباغاتها سيولة، وتباينت تكويناتها وكأنها شرائح مجهرية مكبرة عن تضاريسها وتكاوينها السابقة. لا شك في أن ترددها الدؤوب على محترفات الولايات المتحدة جعلها في احتكاك دائم مع حساسية الفراغ النصبي أو الصرحي حتى لتبدو وقد رحلت من التجريد الغنائي وتنظيماته الحضرية باتجاه التعبيرية التجريدية.

ليلة حناء - فاطمة حسن (المغرب)

تمثل تجربة شفيقة الهرمي في السنوات الأخيرة حضورا متدرج الكثافة في متانة ثلاثياتها العملاقة، خاصة من خلال تعاضد مصادفاتها اللونية ثم ضبطها ضمن عمارة سعيدة حبورة.

أما لبنى الأمين فقد اكتشفها الشاعر قاسم حداد وقدمها بقوة منذ سنوات قريبة. تعتمد على مجاميع تجريدية أو رباعيات مربعة، توزع في نظامها الشطرنجي أوتار اللون ونوتاته الصريحة اللون، تحيك ترصيعاتها القزحية في نسيج ذاكرة ملامس الجذوع الخشبية أو تبصيماتها. ابتدأت من تلوين قشور الجذوع الخشبية المعمرة والمتغضنة، المعروقة مثل الجلد البشري، تبصمها وتدبغها بأصباغ فراديس آنكي الدلمونية.

تبدو الشابة هلا خليفة شريكة في التعبيرية المحلية وليس في طابعها الجرافيكي، تعرض شرائحها الميتافيزيقية عن جسد بشري غامض وملغز، مؤكدة تمفصلات تشريحه بطريقة ينسى فيها المشاهد دلالاته العضوية فيدخل في صرحية بيولوجية تدعمها ألوان دبق الدم المسفوح بسخاء على المساحات العملاقة، كفضاء مأساوي مديد في رحابته.

تبدو تجربة منيرة الجلاهمة بالغة الثراء، تبتدع تشكيلاتها النحتية من عناصر الطبيعة خاصة سعف النخيل، مطلقة مداها المجازي «الأيكولوجي» تفرش منحوتاتها الأرض فتضيف إلى عالم النبات كينونات حية زاحفة. بجسدها المحافظ على نباتيته.

كما تبرز تجربة ثريا البقصمي في المحترف الكويتي مراهنة على تقصي الإشارات الجرافيكية الموروثة.

تستدعي مفرداتها المشرقية محاولة اختزال اللغة البصرية حتى حدودها البريئة، لكن معرفتها الجرافيكية وثقافتها (النقدية والتوثيقية والتربوية) تنال من عفويتها فتتداخل المفردات الذاتية بالشائعة، لعله ولهذا السبب فإن مسحة من الاستشراق تؤطر موهبتها اللونية أحيانا، ولكنها غالبا ما تفلت من ذلك فهي خصبة الإنتاج، ديناميكية النشاط، متوقدة الذهن مما يغذي جانبها التنظيري، ولا شك في أن لتعددية دراساتها بين الكويت والقاهرة وموسكو ولندن أصولا في تعددية ميادين التعبير لديها أيضا من فنون طباعة ورسوم توضيحية وتصوير، مما يعطي صبغة نقدية أحيانا لأشكالها، ولكنه لا يستهان بنشاطها التوثيقي خاصة كتابها عن «المرسم الحر» ومشاركاتها النظرية في التظاهرات التشكيلية العربية.

ويبرز دور الرائدة رابحة محمود في سلطنة عمان (مسقط) ومهرجانات لوحاتها من الأقنعة الشعبية.

يشبه دورها دور الفنانة المؤسسة فخر النسا زيد في الأردن خاصة أن أي واحدة من نساء الجيل التالي لم تنافس موقعها. تعتبر بحق المؤسسة الأولى للمحترف التعبيري العماني، يتجاوز أسلوبها منذ البداية حدود الواقعية الشعبية أو الفولكلورية الشائعة إلى التعبيرية الحرة المتدفقة العاطفة، والقريبة من هذيانات عرائس «مسرح الظل» الساخرة.

كانت منذ بدايتها مسكونة بحرية التعبير والشكل، أي منذ عودتها الحميدة إلى مسقط عام ١٩٧٠م متحررة من أكاديمية الإغراء الوصفي أو الرومانسية الشعرية محاولة دوما بلوغ أقصى درجة من المأسوية المأزومة في اللون والشكل، تبحث فرشاتها الملتهبة عن أسباب التدمير والاختزال في الهيئات البشرية. تلك الهيئات التي تمثل مجتمعا من الكرنفالات تسكن وجدانها وتستعمر روحها المبدعة.

أما نادرة محمود فتسلك مسلك التجريد الضوئي المعروف باسم «اللاشكلي» تعتمد على لمسة لون صدفوية أشبه بالخاطرة الضوئية متجنبة التعديل والمراجعة حفاظا على بكارة الطفرة الأولى، وبالعكس فإن الفنانة منى البيتي تسعى إلى أن تتجول تفاعلات موادها في ثنايا الشكل ومعابره الداخلية. فهي تعتمد على تراكم المصادفات الصباغية.

الجزائر - المغرب - تونس

من الواجب علينا ألا يتملكنا العجب من ندرة الفنانات في محترفات المغرب العربي خاصة أن العديد منهن هاجرن إلى فرنسا. لذلك سأقتصر على مثال واحد من كل بلد أنهي به بحثنا البانورامي، توخيا للاختزال.

تعتبر بايه محيي الدين اليوم رمزا نضاليا وثقافيا لثورة الجزائر، لاتقل ملحمة وبطولة عن جميلة بوحيرد.

تبدو عرائسها وجنياتها أقرب إلى سحر عوالم ألف ليلة وليلة، وإذا كانت قد أثبتت تمايزها الاستثنائي في ساحة الفن المعاصر الباريسي في الأربعينيات فذلك ليس فقط بسبب دهشة وإعجاب بيكاسو بأعمالها، عندما كان محترفها في الجنوب (ما بين فالوريز وموجان) متاخما لمحترف بيكاسو، وإنما أيضا بسبب شهادة أندريه بروتون الشاعر مؤسس السوريالية الذي نبه إلى خصوبة عوالمها، بعد أن أسرته طريقتها الشمولية في الاحتفاظ بخصائص الثقافة الجزائرية المقاومة للثقافة الاستعمارية الفرانكوفونية، هي الثقافة التي قاومت عقود من الاجتياح لعروبة الجزائر، وما أن ثبتت الثورة الجزائرية استقلالها حتى اعتبرتها رمزا وطنيا، بعد أن كان المعلم بن خده عضو مجلس الثورة يحتل هذا الموقع.

ولكن الأيام أثبتت أنه يقع في موقع التوليف والمصالحة الثقافية في تجريداته الغنائية مثل الكثير من الحروفيين العرب اليوم تبدأ معاداتهم للثقافة العربية من كتابتهم الحرف العربي من اليسار إلى اليمين.

تحفل لوحاتها بالذاكرة السحرية المحلية، تستخرج كائناتها العضوية من عالم الفردوس والجان: الطاووس والطير الأسماك والفراشات، أنواع الزهور والثمار العجائبية، تحفل بكل ما تشتهي الأنفس والريحان من الروايات والحكايا المثيرة، تصورها بخطوط سوداء صريحة التحديد، تحصر أحيانا ألوانا محايدة ضمن تكوينات شبه متناظرة، أو متبادلة وفق مبدأ الانعكاس في المرآة، وهو النظام المستقى من فن المثبت أو الرسم على الزجاج من الخلف الشائع في صناعات بلاد المغرب العربي.

ترسم، في المقابل، فاطمة حسن في المغرب أعراسا لونية تخرج مباشرة من غبطات المصورين الشعبيين المنتشرين في تاريخ الفن المعاصر المغربي، وهو فن ازدهر كمقاوم للاستعمار الفرانكوفوني، نابشا تراكمات صور اللاشعور الجمعي المعندة على الاندثار.

إذا تجاوزنا موضوعات العرس والختان والتجمعات النسائية على عموميتها عثرنا على إحكام وحساسية لونية خارقة، تنسق على أساسها السطوح الباردة مع الحارة مع المتوسطة، فالمسطح اللوني يكتسب حلته الصباغية بمعزل عن دلالته، وذلك من خلال نسق موسيقي وناظم إيقاعي، بحيث تشبه حياكة اللوحة نوتة متزامنة من ألوان العقيق والزمرد والنيلة والزعفران والأرجوان والجات، استدعاء عاطفي لتوابل المغرب وسيراميكه وأزيائه وزجاجه المعشق. يجمعها مع باية أنها تحزّز أشكالها أيضا بخطوط صريحة سوداء، ولكنها تتجاوزها على مستوى عاطفية اللون وحسن اختيار المقام، لعلها من أشد المصورين العرب اليوم رهافة لونية.

أما المثال الذي رمزت إليه بالحساسية الأنثوية التونسية فتمثله الشابة مريم بودرباله المقيمة بين نيس وباريس وتونس، تعبر عن الجيل الذي ينتمي إلى الثقافة التونسية رغم انخراطه في اليوميات الفرانكوفونية، ناهيك عن أن فنها نخبوي يقع في مساحة ما بعد الحداثة ولا علاقة له «بالفن البكر» كما هو شأن زميلتيها اللتين مر ذكرهما.

تحاول مريم البحث عن أصل الكون في الإشارة الرملية، تتحدى أشكال الكائنات المجهرية الأولى التي تعيش صيرورة التطور الدارويني، ولكن تحت التربة، وهكذا ترسم إشاراتها اللغزية و«الأيكولوجية»، وكأنها مسوخ حية قزمة أو وحيدات خلية (متحورة)، تدعوها مرة «بالأشباح» وأخرى «بالملائكة»، كذلك فإن تقنية أدائها تناسب مجهريتها، معتمدة على مختبر أثري من المعجون الطيّع المطلق في مناخ صحراوي. تعرّج أحيانا على المدرسة الشعبية البكر في تونس فتراجع الرسم على الزجاج من الخلف (المثبت) ملونة حساسيتها المريرة والحداثية بخزان التراث النخبوي.

الخاتمة

إذا كان من العبث بمكان البحث عن الشروط الإبداعية النوعية الخاصة بالأنثى في المنتج التشكيلي، فإن هذا لا يمنعنا من جمع باقة الفنانات التي مرت معنا في وحدة التيار التعبيري بشتى درجاته ووجوهه، ابتداء من التعبيرية التقليدية لدى كل من تحية حليم ورابحة محمود وآنجي أفلاطون وأسماء فيومي إلى التعبيرية المحدثة لدى كل من حداد وعبدالنور وبودر بالا، مرورا بالبرازخ الروحية المتوسطة على غرار الحاج وفخرو وباية، أو المرتبطة منها بالأشواق العرفانية مثل شادية عالم ومكي، أو التي تمر عبر التعبيرية الشعبية (الفن البكر) من مثال باية وفاطمة حسن ورباب النمر وشلبية إبراهيم. ماذا بقي؟ العديد من الأسماء والاتجاهات التي عجز البحث عن متابعتها ميدانيا، كان هناك أفضلية للتجارب التي احتكت بأصولها لسنوات، أما التي عرفتها بالصورة الطباعية والنص النقدي فلا تسمن ولا تغني من جوع... عسى المتابعات المقبلة تعوض النقص ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قالوا عنها إنها سفيرتنا إلى النجوم.. وقالوا إنها جارة القمر... ودرة الجوقة الماسية الرحبانية.. إلى آخر هذه الألقاب الجميلة التي أطلقت عليها.

ومع هذا تقول لك بتواضع: «إنها نهاد حداد... ابنة ذلك المنزل الصغير بزقاق البلاط، في بيروت العتيقة، حيث كنت أهرع إلى مطبخه، استرق السمع إلى الغناء المنبعث من راديو الجيران، لأننا لم نكن نملك جهاز راديو في البيت».

واذا كانت فيروز، برأي النقاد العالميين، بين أعظم أربعة مغنين في العالم، مع بربارة ستريساند، وفرانك سيناترا، وأديث بياف، فإنها لم تصل إلى هذا الموقع المتقدم إلا بعد جهود كبيرة، وعطاء متواصل على مدى نصف قرن من الزمن، أي منذ بداية خمسينيات القرن العشرين.

جان الكسان - سورية

فيروز.. جارة القمر التي حلّت ضيفا على الأرض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على الرغم من عشرات الشهادات التي قيلت حول صوتها المتميز، فإن شهادة منصور الرحباني (ولو كان شاهدا من الأهل) تحمل الرأي الموضوعي والعلمي الدقيق».

هذه الشهادة التي أدلى إليّ بها في حوار بيننا في دمشق، صيف عام ١٩٧٧، عندما سألته رأيا علميا في صوت فيروز، فقال: صوت فيروز من أوسع الأصوات النسائية من حيث الطبقات الصوتية، وهو يزداد حلاوة عاما بعد آخر... أما عن مساحته، فهو يتنزه بين ديوانين ونصف من السلم الموسيقي من دون استعمال الصوت المستعار، وهذه ظاهرة صوتية متميزة.

وعن أثر صوت فيروز في ما لحن الرحبانيون قال: «كل الأثر... عندما يكون هناك صوت أو إنسان أو ممثل، أو مغن، أوعناصر من فرقة موسيقية تعرفها، يحدث أن توحي إليك بأن تؤلف لها... هذا ما حدث مع شكسبير في مسرحية «الملك لير»... كان أحد اصدقائه يغني فألف له دور المهرج، ولا تستغرب أن يؤثر صوت فيروز فينا... «ربينا نحنا وصوت فيروز... صرنا نكبر معه... ويكبر معنا... والموسيقى تكبر... ونتطور مع بعضنا البعض، وصرنا نكتشف إمكانات قوية لديها. وبدأنا بالتلحين لهذه الإمكانات، ونحاول أن نطور الصوت حتى ينطلق إلى آفاق أوسع، أما فيروز فكانت تستجيب لذلك. وهكذا كان.

وأتصور لو كنا نتعامل مع مطربة غير فيروز لما استطعنا أن نلحن ما قدمناه».

الأغنية الجديدة

والشهادات في صوت فيروز، من أهل الدار ومن خارجها أكثر من أن تحصى، بعد أن تجاوز هذا الصوت الحدود والمفازات، ولهذا ليس غريبا أن يزحف إلى مدرج بصرى الأثري في سوريا خمسة وسبعون ألف إنسان ليستمعوا إلى ذلك الصوت المخملي الذي راح يصدح على المدرج الكبير في مهرجان بصرى الدولي لعام ١٩٨٥... ليعيد إلى الأذهان سيرة اللقاء السنوي الذي كان يتم في معرض دمشق الدولي كل عام، وصوت فيروز يصدح:

شآم أهلوك أحبابي وموعدنا
أواخر الصيف... آن الكرم يعتصر

صوت فيروز، كما اللحن الرحباني، علامة متميزة في مسيرة الفن العربي المعاصر، يتجسد في الأغنية، في القصيدة، في الحكاية النابعة من حياة الناس، من همومهم، وأفراحهم، ومآتمهم، وأعراسهم... من أخبار معاركهم، وأخبار نكساتهم وانتصاراتهم... من دأبهم في دروب العمل وحقول الإنتاج.

كلام جميل... ولحن أصيل، وأداء يدخل الشغاف من خلال الصوت الفيروزي الذي يصدح للوطن ويغني للحب، وللعمل، وللأطفال، وللربيع، وللقمر، وللمستقبل... يحمل الكثير من بريق التحدي، ولمعة السلاح، وعذاب الغيمة المثقلة بالمزنة التي تهطل مطرا كريما يخصب الأرض.

أدخل الرحبانيون بصوت فيروز، هواء جديدا على الذائقة العربية... وذلك في فضاء شاسع لم تسلم رئة عربية واحدة من هوائه النقي... وكانت التجربة تعتمد على التراث العربي والفولكلور... جاءت الأغنية الرحبانية الفيروزية تؤكد حضورها بين جيل عمالقة الغناء والموسيقى في مصر ولبنان... جاءت تكسر التطريبية التقليدية، فكانت أغنية ذات مواصفات جديدة من حيث المضمون، ومن حيث المادة الشعرية، ومن حيث المادة الموسيقية، وأخيرا من حيث الأداء باعتبار أن فيروز، العنصر الأساسي الآخر في الصيغة الرحبانية، هي رحبانية أيضا وأصبحت هناك أغنية (شعبية) جديدة منفتحة على العرب وقضاياهم، وبصورة خاصة قضية فلسطين، فغنت فيروز لمكة والقدس ودمشق وبغداد وعمان، فكان هذا نوعا من الالتزام الحقيقي الوطني والقومي والإنساني بعيدا عن أسلوب اطلاق الشعارات المباشرة.

التفرد الذي يتألق

واذا كان رحيل عاصي الرحباني، بداية الانفصال بين فيروز والجوقة الرحبانية، فإن الآراء والمناقشات الجدلية الطويلة التي دارت في الصحف حول التشتت المتوقع لهذه الجوقة الماسية سرعان ما خفتت عندما أكدت الأيام أن التعاون بين الطرفين،

مثل التفرد تماما، يمكن أن ينتج فنا متميزا فنجحت الحفلات الغنائية التي أقامتها فيروز وحدها في أوروبا وأمريكا ومصر والخليج ونجح منصور الرحباني في الأعمال المسرحية الاستعراضية الكبيرة التي قدمها، كما نجح الجيل الجديد من الأسرة الرحبانية أبناء عاصي ومنصور والياس الرحباني، فحفلة فيروز التي قدمتها مثلا في لندن صيف ١٩٨٦ بيعت بطاقاتها في السوق السوداء، وحققت نجاحا كبيرا، على الرغم من أن الفرقة الموسيقية لم تتمكن من الاجتماع في بيروت إلا مرة واحدة بسبب الوضع الأمني المتأزم آنذاك في لبنان، وعلى الرغم من أن قائد الفرقة كان أجنبيا.

وكذلك الأمر كان بالنسبة لحفلات فيروز في الخليج التي وصلت أسعار بطاقة الدخول إليها أرقاما عالية.

وفي ذروة هذه النجاحات قالت فيروز للصحافة باقتضاب: «أنا في حالة حلم دائم... أحب عملي كثيرا، وأعيش يوميا حالة انتظار لأي شيء مهم وجديد قد أقوم به، وقد يضيف خطوة إلى رحلتي الفنية».

فما حكاية هذه الفنانة التي لا تزال تحلم وهي تتربع على القمة؟ وكيف كانت البدايات؟

يقول الشاعر سعيد عقل: نهاد حداد... أو فيروز... أعرفها من بيتها المتواضع هناك في حي البطريركية قرب منزل الصديق أمين نخلة، لقد زرتها هناك مع عاصي، وكان لايخفي عني حبه لها... بل كنت أكتشف أن الفتاة التي يكتب لها أغانيه ليست فتاة خيالية، وإنما تنطبق عليها أوصاف فيروز، فإن فيروز حينما تغني للرجل في أعمال الأخوين رحباني، لم تكن تغني لرجل مجهول، بل تغني لعاصي، ومن خلال هذه القناعة التي أكسبتني إياها معرفتي بالحب والمحبين قلت لعاصي ونحن نعود من زيارة فيروز في بيت أبيها: ماذا تنتظر يا عاصي حتى تتزوجها؟ لقد رأيت الحب الخجول في عيني فيروز ورأيت حبك لها في عينيك، في أغانيك في أصابعك التي تحترق، تزوجا يا عاصي.

وكان عاصي ينتظر مثل هذه الدعوة... فتزوجها.

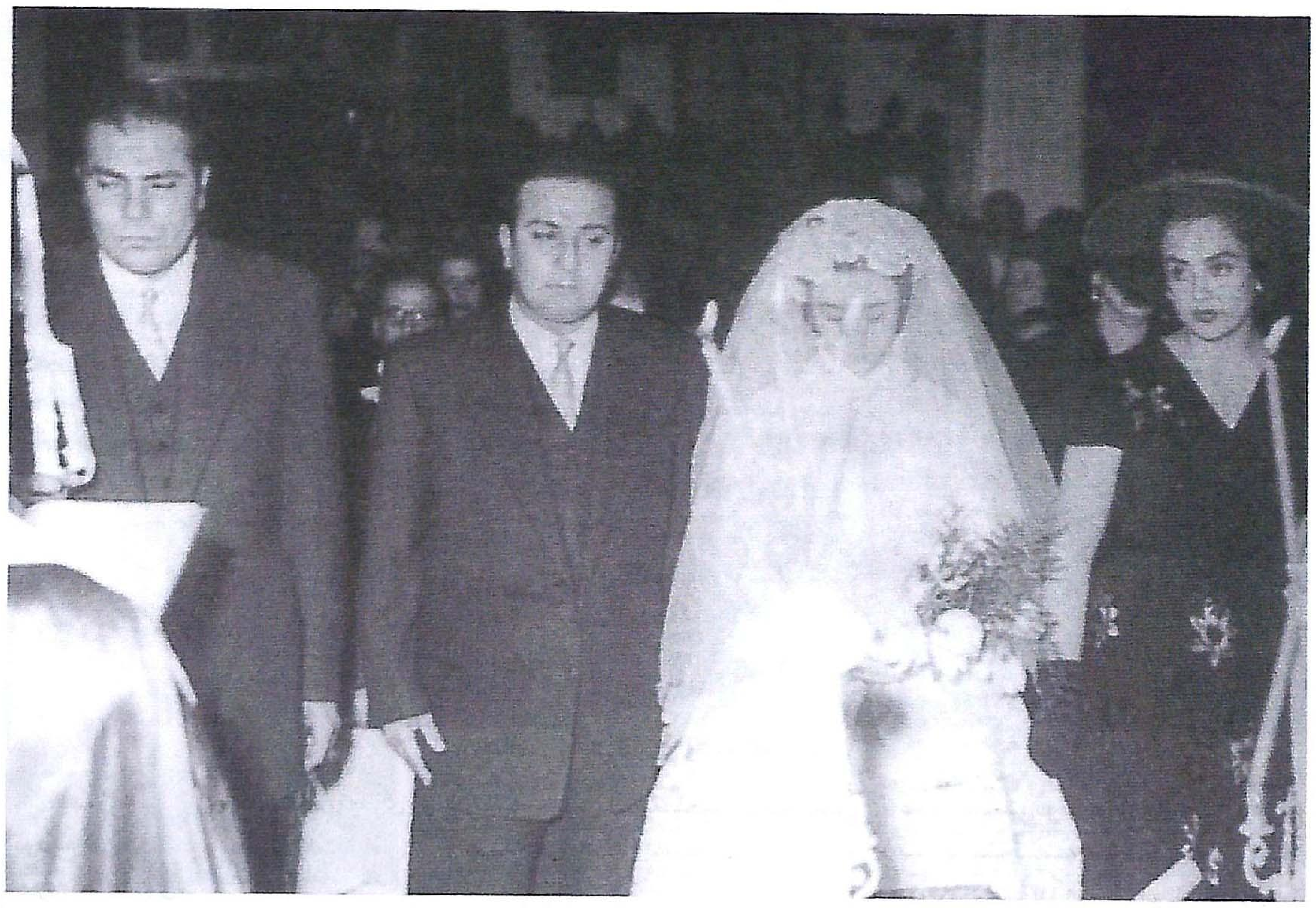
وحول زواجه من فيروز يقول عاصي: كان الأمر أشبه باسكتش من الاسكتشات التي كنا نعدها، كنت مدعوا على الغداء لدى أهل نهاد وكانت هي قد أعدت صينية كفتة وبطاطا، وسلطة.

وبعد أن تغدينا، قلت لفيروز: اتركينا شوي... بدنا نحكي كلمتين... فخرجت فيروز... والتفت إلى والدها وقلت له: أكون ممنونك لوجوزتني بنتك.

فقال: على بركة الله.

هكذا... كان طلبي يد فيروز وموافقة أهلها، كأنه «مسمع» في اسكتش إذاعي.

وفيروز من مواليد ١٩٣٥، وهي عندما تروي ذكرياتها عن طفولتها تقول إن طفولتها كانت «معترة»، وما



يوم زفافها الى عاصي الرحباني

عرفت في طفولتي اللعب، ولا احتضنت دمية، ولا تذوقت حلوى... والدتي ليزا بستاني من بلدة الدبية في الشوف، ووالدي وديع حداد، كان عاملا في مطابع جريدة «لوجور».

وأنا أكبر إخوتي جوزف وهدى وآمال.

وتتابع فيروز: ولدت في منزل صغير من منازل بيروت العتيقة، وفي محلة زقاق البلاط بالذات حيث قضيت فيه طفولتي وصباي الأول... أحببت ذلك المنزل، وعملت على إبقائه نظيفا، ما أن أعود من المدرسة حتى أنهمك في الترتيب، والكنس، والمسح، وغسل الأطباق، ورق العجين في الصباح، لم يكن لدينا راديو. فأسترق السمع إلى راديو الجيران، كنت أطيل عملية غسل الأطباق قدر ما أستطيع ليتسنى لي الإصغاء إلى الأغاني فاحفظها كلها، لأن صوت الراديو كان يأتي إلى المطبخ بشكل أفضل.

وكنت أغني، فيأتي جارنا ويصرخ لأنني أزعجته بصوتي.

وتتابع فيروز: كنت أترقب بفارغ الصبر ظهور صندوق الدنيا - أو صندوق الفرجة - فأتشارك مع رفيقة لي أو إحدى بنات الجيران في التفرج على طاقة من طاقاته الثلاث، لأن الفرجة كانت بفرنك... والفرنك «كان يحكي» كنا نتحايل، ونحن الصغار في الحرص على الألعاب التي لا تكبد أهلنا نقودا، كالقفز على الحبل، أما رحلاتنا فنادرة، ينقلنا فيها الترامواي أحيانا إلى المنارة، أو يأخذنا خالي أحيانا بسيارته إلى الدبية.

كان حبي لمنزلنا يزداد، فأحمل إليه الزهور البرية، وقد بلغ ولعي بالأزهار أن قالت لي أمي ذات يوم: «لك نهاد... شايفة إني بدي جوزك جنيناتي».

وعندما عملت في الإذاعة فيما بعد، وقبضت مائة ليرة كانت المرة الأولى التي أرى فيها ورقة نقدية من ذوات المائة ليرة.

وعندما قبضت الراتب الأول هرعت إلى السوق، وعدت إلى البيت بأكياس محملة من كل صنف ولون، أردت أن أعوض إخوتي عن الحرمان.

ولم يكن في بيتنا سجادة... كان هناك حصير، ولكن ذلك لم يحز في نفسي... وما زلت أحن للحصير حتى الآن.

وتسأل نازك باسيلا التي نشرت ذكريات فيروز على حلقات في مجلة «الأسبوع العربي» عام ١٩٧٣:

- هل كنت شاطرة في المدرسة، أم كسولة؟

فتجيب فيروز: لم أكن كسولة... كنت شقية في اللعب وهادئة أوقات الدرس... غير أني كرهت الحساب حتى النهاية... ومع هذا فقد حرصت منذ طفولتي على أن أكون صادقة مع نفسي، لم أنقل عن رفيقة مثلا، ولكنني كنت أحلم أن أكون معلمة... أما عن الصداقات، فلم يتسع لها وقتي، اقتصرت علاقاتي على بعض رفيقات المدرسة، وبعض من بنات الجيران.

وتتحدث فيروز عن جدتها:

كانت جدتي لأمي أطيب الناس معي، أخاف عليها من كل شيء... من البرد... من الحر... من طول غيابها في قريتها الدبية، تأتيني مع الأعياد محملة بأكياس لوز تقطفه وتحمصه وتملحه بيديها... كانت حلوة الشكل... منمنمة القد، متعلمة... ترتدي تنورة طويلة ذات جيوب واسعة... ولم تكن قريتها الدبية قد تعرفت على الماء، ولا إلى الكهرباء، فالليل فيها ظلام دامس يطبق على المنازل الترابية القليلة، يتسلل عبر طيات سواده نور ضئيل من مصابيح شحيحة تنوس باكرا ثم تنام... والماء يؤتى به من عين ينتابها أيام الصيف شح مزمن فلا تمتلئ الجرار إلا بعد طول انتظار... كنت أعد الأيام الأخيرة من السنة المدرسية وأتعجل مجيء جدتي من الدبية لتصحبني إلى حيث الليل والقنديل والنوم الباكر... نركب «البوسطة» مرتين، في الذهاب والإياب.

لم يكن في الدبية مفر من النوم باكرا، ولم يعكر صفو الليل سوى أزيز الزيزان (الصرصور) الذي يعلو مع اشتداد الحر.

عاشت فيروز سنوات الصبا الذي يلي الطفولة مباشرة، غريبة عن أحلام الصبايا، وعن فرسان تلك الأحلام... أمنياتها عند عتبة منزلها، شغلها شاغل واحد انحصر في إيجاد طريقة تمكنها من انتزاع الفقر والفاقة من عائلتها، ومعاونة والدها على حمل أعباء الأسرة الصغيرة.

ما أن خرجت من الطفولة حتى تحولت دفعة واحدة إلى إنسان يعي الهم، واقتنعت بأن ليس لها نصيب، ولو ضئيلا، في الأحلام، وفي الأماني، فإذا ما حدث مستحيل ورافقت أحد أقربائها إلى السينما مثلا، أقنعت نفسها بأن مجيئها كان مصادفة، والمصادفة لا تكون بطبيعة الحال مقصودة أو مدبرة.

تذكر أنها دخلت إلى كورس الإذاعة اللبنانية في الخامسة عشرة، وقد استدعيت مرة إلى مكتب مديرة المدرسة، فإذا هي تستضيف أحد الأخوين فليفل، اعتاد المجيء إلى المدرسة لسماع بعض الأصوات، فإذا وجد فيها ما يبشر، ألحق أصحابها بالمعهد الموسيقي الوطني.

تقول فيروز عن تلك المرحلة: غنيت نشيدا من أناشيد المدرسة، فراق الأستاذ فليفل صوتي وأعطاني عنوان المعهد... لكن والدي انهمك في تحرياته الخاصة قبل السماح لي بالالتحاق بالمعهد... وبعد برهة وجيزة أشركني الأخوان فليفل في برامجها الإذاعية... وقد فتح عملي مع الأخوين فليفل أمامي نافذة واسعة على عالم جديد وجدت فيه مجالا لتحقيق أمنياتي.

وفي يوم، استدعاني مدير الإذاعة، أسعد الأسعد، وطلب مني أن أغني في حضور حليم الرومي، وغنيت «يا زهرة في خيالي» لفريد الأطرش، وكنت بثياب المدرسة لأنني لم أنقطع عن المدرسة، وفيما كنت أغني دخل عاصي الرحباني أحد عازفي الكمان في فرقة الإذاعة الموسيقية.

فيروز مع أبنائها: ليال - ليلى - ريما - زياد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وألحقوني بكورس الإذاعة. وجدّوا في البحث عن اسم جديد لي غير نهاد، وحين اقترح حليم الرومي الخيار بين فيروز وشهرزاد اتفق الجميع على اسم فيروز.

وقد تعهدني عاصي ذلك الوقت، وكانت علاقتي به بادئ الأمر علاقة تلميذة بأستاذها... يشرح لي ما يتعذر فهمه عليّ، يساعدني في دروسي.

ولم يزد عمر فيروز في الكورس على سنة، انتقلت بعده إلى محطة الشرق الأدنى، وكانت أول أغنية لحنها لها الرحبانيان قصيدة «غروب» للشاعر قبلان مكرزل.

وبدأت فيروز تعمل، وتكسب، وبدأ انتشارها، وكان للإذاعة السورية، بعد الإذاعة اللبنانية، دور كبير في هذا الانتشار... وهي تقول: «في عام ١٩٥٧ وقفت للمرة الأولى أمام الجمهور الدمشقي وغنيت قصيدة (بردى) للأخطل الصغير، احتضنني الجمهور السوري، وأحبني كما أحببته».

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن فيروز أصيبت بكوارث عائلية كبيرة، فابنها هلي يعيش كسيحا ومعوقا أمامها منذ طفولته، كما أنها فقدت زوجها عاصي وفقدت ابنتها (ليال). ومع هذا ظل إيمانها بالله قويا، وظلت تجابه المحن بنوع من الصلابة وإن كانت في أعماقها حزينة حتى آخر درجات الحزن.

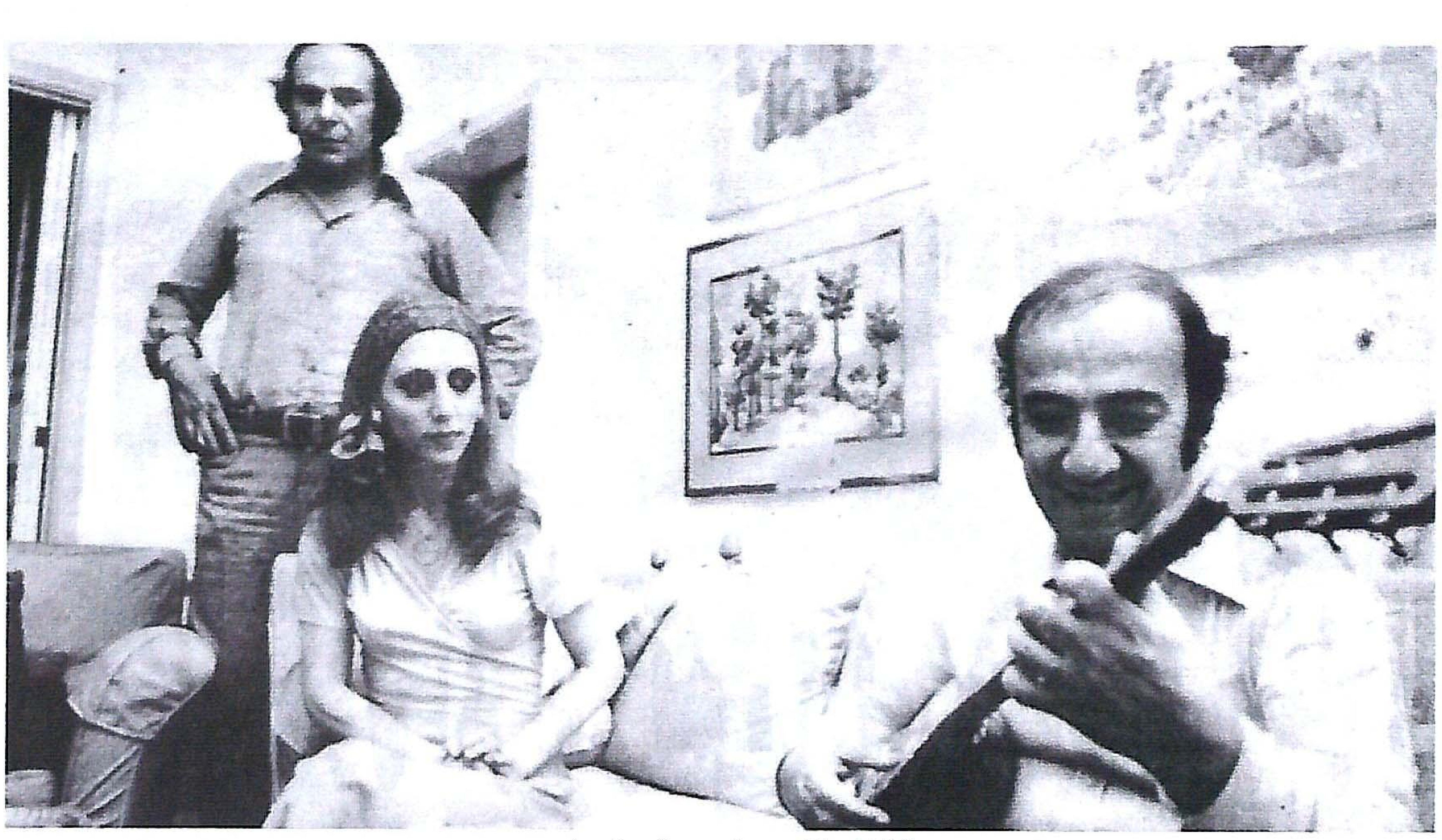
القلب والعقل

في الثنائي فيروز - عاصي، كانت فيروز القلب وعاصي العقل، فيروز العاطفة وعاصي المنطق... فيروز الفطرة الذكية الرقيقة وعاصي السلم الموسيقي الذي يصقل الفطرة، ويتعهدها بالنصح والتدريب والرعاية... تصغي إلى العقل فترتوي، وتصغي إلى القلب فتطرب... فتتملكها الحيرة فيمن تفضل الإصغاء إليه من الاثنين.

يتحدث عاصي عن التراجيديا، وعن الكوميديا المتزنة العفيفة اللتين تجيدهما فيروز، وعن الميلودراما التي لا تحبها... يتحدث بأسلوب علمي منمق يستند فيه إلى دقائق منطقية يشفعها بالأدلة.

وخلافا لما يعتقده البعض، فإن لفيروز رأيها في كل ما تغني أو تمثل، سواء كلاما، أو لحنا، أو دورا يطلب منها تأديته... تتصرف ولكن ضمن الإطار الأساسي الذي لايجوز الخروج عليه... وعن ذلك تقول:

«الدور كائن حي، من الخطأ أن ندعه يتجمد... وبمعنى آخر لا تجوز تأديته ليلة بعد ليلة، وكأنه دائرة حديدية تكبل الفنان داخلها... وعادة... تنشأ وتنمو صداقة متينة بيني وبين مختلف الشخصيات التي صورت غناء وتمثيلا، سرعان ما آلف طباعها، وامتزج - وأكاد أقول ألتصق - بها، فتصبح قطعة من حقيقتي... وقد جاءت كلها إلى حد ما مفصلة لي... بيني وبينها شبه قرابة ومودة».


الثلاثي الماسي عاصي وفيروز ومنصور

«يعز عليّ أن أرى الثياب تطوى وتوضع في الصناديق، وكأن بعضا من عمري قد انطوى».

وتتابع فيروز: «كثيرا ما أعود إلى أدواري في الاسكتشات القديمة، وأذكر مدى خجلي وخشيتي من الحركة، يتأكد لي أن حب الناس هو الذي يفجر في الفنان طاقات لم يكن هو ذاته يتوقعها... تطورت أدواري مع تطور شخصيتي، وكانت بطلات تلك المسرحيات صديقات سرن معي عبر درب طويل، وما من شك في أن حب الجمهور واستقباله الدافئ لي قد ساعداني على فك قيد الارتباك الذي كان إلى وقت قريب يكبلني ويشل فيّ الحركة».

وتتابع: «ليت الجمهور الذي أبادله حبا بحب، واشتاقه كلما قدر لي أن ابتعد عنه ولو قليلا، ليت هذا الجمهور يدرك مدى المجهود الذي بذلته حتى استطعت أن أدق على الدربكة في «هالة والملك».

الشهرة قفص ذهبي

وعن الشهرة تقول فيروز:

«الشهرة قفص ذهبي، يحجز حرية الفنان فيعيش أسيرا ضمن قضبانه... ماذا أقول عن الشهرة؟ مُرها يتغلب على عسلها.. غير أن هناك لحظات أجد نفسي عاجزة عن وصفها، لا يعيشها سوى الفنان حين يعتلي المسرح ويرى الموسيقيين يعزفون، والعيون كلها شاخصة إليه، ينتقل إلى عالم من النشوة والغبطة لا يدانيه سموا عالم دنيوي آخر... غنيت في الأرز فلفني الضباب، وغطى الجمهور، فتحول الليل إلى زمن من أزمنة الجنة... لحظات ما زالت عالما غريبا ولو قيل فيها الكثير... لحظات تنسيني الوحدة التي أفرضها على نفسي، وأنا على كل حال لا أدع نظري يتجمد عند الجمهور، لئلا يشغلني عما أنا فيه فتخونني ذاكرتي... أثبت نظري عند نقطة معينة، وأبقى مع الجمهور بكل جوارحي من دون أن أنقل عيني بين الأفراد».

وعندما أترك الناس بعد الحفلات القليلة العدد، يعتريني حزن كالذي ينتابنا ساعة نودع محبا... وأحزن أيضا لفراق فستان ارتديه ليالي معدودة ثم أهجره... لهذا الفستان عندي منزلة غير تلك التي لثيابي العادية».

وعن وجودها على المسرح تقول فيروز:

«... المسرح سيف ذو حدين، ومجهر يكبر السيئات والحسنات في آن معا... فهو إما كسب وإما خسارة... أي أنه مجازفة كبرى... بالإضافة إلى كونه لا يخلق صفة الحضور عند الفنان، بل العكس هو الصحيح، إذ إن حضور الفنان هو الذي يملأ المسرح ويجعله ينبض بالحياة والحرارة، لم يتطلب مني المسرح جهدا كبيرا بعد أن أقلعت عن جمودي، فأنا أتصرف حسب طبيعتي، وأجد بين الشخصيات وبيني تقاربا في الانفعالات والتصرف، ولا اعتقد أن الجمهور الذي يحب فنانا يتساهل معه، بل يطالبه بالكثير، معادلة بسيطة ومهمة في آن واحد، فبقدر ما يطلب من الفنان... نجده يعطي، ويجود في عطائه».

والمعروف أن فيروز تألقت في مسرحيات منها:

(أيام فخر الدين - موسم العز - جسر القمر - الليل والقنديل - بياع الخواتم - دواليب الهوا - جبال الصوان - ناطورة المفاتيح - ناس من ورق - المحطة - الشخص - يعيش يعيش - هالة والملك - لولو - بترا).

فيروز في السينما

مثلت وغنت فيروز في أكثر من عشرين مسرحية، وألف أغنية وعشرات الاسكتشات، إلا أنها لم تقدم في السينما إلا ثلاثة أفلام هي: بياع الخواتم - سفر برلك - بنت الحارس.

وقد لعبت فيروز في الأفلام الثلاثة دور البطولة وقدمت فيها مجموعة من أغانيها. أما فيلم «بياع الخواتم» الذي أخرجه يوسف شاهين فكان في الأصل مسرحية للرحبانيين أخرجها صبري الشريف من بطولة فيروز ونصري شمس الدين.

أما فيلم سفر برلك الذي أنتج عام ١٩٦٧ وأخرجه بركات فكان، كما الفيلم الأول، من تأليف وسيناريو وأغاني وألحان الأخوين رحباني، وقد تم تصويره بالسينما سكوب وتدور قصة الفيلم حول فترة الحكم العثماني.

أما الفيلم الثالث فهو «نجمة... بنت الحارس» من بطولة فيروز وإخراج بركات أيضا وتدور أحداثه في قرية لبنانية.

وعن الكاميرا تقول فيروز: لما طلب مني الوقوف أمام الكاميرا للمرة الأولى ذعرت كعادتي، وكان جوابي الرفض، فحاول عاصي إقناعي، ووعدني بتصوير مشهد واحد يحمض ويعرض عليّ فإذا لم يقنعني بمتابعة العمل عدلوا عن الفكرة من أساسها.

وافقت على هذا الشرط، ووقفت أمام الكاميرا وأنا أرتعش من الخوف، خوف مرده في معظمه إلى قلقي على فني، وخشيتي من أن أفقد بعض ما بلغته.

وعاد المشهد من التحميض وأغمضت عيني طويلا قبل أن أرى نفسي أتحرك وأغني... لم أرض عما رأيت تماما غير أني اقتنعت بمتابعة التصوير.

عودة جارة القمر إلى الأرض

الجديد في مسيرة فيروز الفنية هي هذه النقلة التي حققتها في

فيروز وزياد في أحدى البروفات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أغانيها مع ابنها زياد في السنوات الأخيرة والتي أثارت الكثير من الجدل، بحيث أعلن كثيرون خيبة أملهم من نزول فيروز من القمر إلى الأرض، ومن الأغاني الرومانسية التي تخاطب الأزهار والنجوم إلى الأغاني التي تتحدث عن الصابون والزيتون وبقية عناصر المؤونة البيتية، أو التي تتحدث عن العادي والمتداول من المواد بين الناس... أي من الشعر إلى الحكي. وقال البعض إلى الهذر الاجتماعي.

والمعروف أن زياد الرحباني خاض تجربة - أساسها رحباني المنشأ - ولكن مختلفة في الأسلوب والطريقة والهدف، سواء في ألحانه أو أغنياته أو مسرحياته.

رأى كثيرون من النقاد في هذه التجربة خروجا على الحالة الرحبانية التي تقدم الصورة المتخيلة على أنها واقع أو من وحي الواقع، بل وباعتراف مباشر في بعض الأحيان كما في مقدمة مسرحية أو فيلم «بياع الخواتم» عندما قالوا إن القصة غير حقيقية وإن الضيعة غير موجودة.

أكد الذين احتجوا على هذه النقلة التي أحدثها زياد أن صوت فيروز كان قبلها يعبر عن العلاقة بين الإنسان والمطلق، يستشف ما وراء الواقع فيما يعانق الواقع، يقول ما لا يوجد كما لو أنه موجود فعلا، يختصر نداء عميقا في النفوس، وهو بقدر ما يشي به يتجلى.

وكان هناك سؤال خطير يطرح نفسه: هل غامرت فيروز بتقديم الآني والعادي والمستهلك، حتى لا تظل في حالة غربة عن حال الناس اليوم... هل هو تبسيط للأغنية لدرجة توحي بأن أي كلام من المألوف والدارج يمكن أن يخضع لتلحين مبتكر مثل تلحين زياد الرحباني ويدخل في «ألبوم الغناء المعاصر» بالصوت. كما حدث في الفيديو كليب بالنسبة للصوت والصورة.

هناك شيء مهم نسبه الذين يقفون مهللين لهذه النقلة أو مستنكرين لها، وهو فترة الحرب الأهلية في لبنان، صحيح أن فيروز تعاملت معها بالدعوة للحفاظ على «لبنان الأخضر الحلو» من جنون القتال والدمار، ولكن الأحداث حفرت في صدرها جرحا عميقا، ولهذا تقول: «أشعر اليوم بحاجز كبير يفصلني عن «بحبك يا لبنان». ثمة لغة عاشت ودفنت... وأصبحنا مضطرين لابتكار لغة جديدة، لقد غنيت للحلم... وفي كل ما غنيت كانت هناك دعوة للحلم... عشت في زمن الجمال والفن... وأصبحت أقول ليتني لم أعرف الواقع وبشاعة الواقع الذي فرض علينا».

من هنا يأتي دفاع فيروز عن تعاملها مع ألحان وكلمات زياد الرحباني، هي تعلم أن قديمها كرس كقيمة ثابتة في الذاكرة، ولكن جديدها مع زياد كان لا بد منه... كانت مغامرة خاضتها بجرأة.

فاجأت الكثيرين، و«لخبطت» الأمان الذي سكنته طويلا. وانتقلت من «وحدن» إلى «معرفتي فيك» إلى «كيفك أنت». حتى زياد نفسه انتقل من العمل مع الرحابنة في «سألوني الناس»، و«نطرونا»، و«قديش كان في ناس»، و«حبو بعضن». إلى أغان ومسرحيات مختلفة أراد أن يكون بها فنان المستقبل... وهكذا دخل الطريق الشائك والصعب الذي هو البحث عن جمال الكائن.

ومن هنا تقول فيروز أيضا «أعمل مع زياد بشغف، أراه يراقب كل شيء، وكل نغمة، وكل وتر... أتذكر أيام «سمراء مها» يوم كان عاصي يسجل ويعيد التسجيل بحثا عن النغم المنشود».

وتختصر فيروز آراءها في هذه التجربة من خلال حوار معها نشر في ملحق صحيفة «النهار» حيث قالت: «زياد تعلم في مدرسة عاصي، وهو ليس فنانا بالمصادفة. هو ابن موسيقانا، وهو كأبيه مغامر، ولكل منهما طريقته في المغامرة. أغنيات الماضي كانت مغامرة، تماما كما يقال اليوم في أغنياتي الجديدة. التاريخ يعيد نفسه، والسجال المطروح عرفناه من زمان في بداياتنا قبل أن نعرف النجاح. يوم كسر عاصي ومنصور جدار الأغنية والموسيقى السائد، لقيا اعتراضا واضحا. أتذكر الحملة التي شنها علينا فخري البارودي، متهما إيانا بإفساد الطرب وتشويه الغناء. فاجأت بداياتنا الآذان، لكن الجمهور سرعان ما ألفها وأحبها. كما جددت بالأمس مع الرحبانيين، أنا اليوم أجدد مع زياد.

أحب «معرفتي فيك» و«كيفك أنت» كثيرا. أحب فيهما الجديد في التعبير الموسيقي والأدائي، وهذا الجديد يخرج عن القالب الفيروزي المألوف، لكنه لا يقطع الصلة معه. في الماضي، أثارت أغنياتي الأولى الجدل فأحبها البعض واعتبرها البعض الآخر تخريبا في الطرب، اليوم يتكرر الأمر مع زياد. أحب التجديد، الفنان الصادق هو الذي يبني مع جمهوره فنا للمستقبل. للماضي أغنياته، وذكرياته ومجده، لكنني مؤمنة بأنه ما من شيء عظيم تكرره الحياة مرتين. المرحلة الرحبانية كانت مرحلة ذهبية. في نزق زياد الكثير من نزق عاصي، عاصي لم يكن يوما ملكا لماضيه. كان فكره ملكا للمستقبل، ولهذا نجح واستطاع تخطي المألوف والسائد».

«أحب تمسك جمهوري بتركة القديم، لكنني حريصة على التجدد. الحياة هي الماضي والمستقبل معا، والزمن لا يرحم. إنه يتطور باستمرار علينا أن نتطور معه. لا أريد أن أرى مكاني في الماضي. في الأغنيات الجديدة الكثير من التجديد. أتمنى أن يرافقني جمهوري في رحلة التجديد. الجمهور رصيد الفنان. يشتغل الفنان وفي باله جمهوره. نعمة الفن في ديمومة هذه العلاقة. جمهوري هو الذي أحبه وأخاف منه. الجمهور يديم نعمة الحب. غنيت «ملا إنت» وأنا مدركة ما ستثيره من سجال. في «صح النوم» غنيت في أحد الحوارات «روح يا بلا مربي»، واحتج الكثيرون... فيروز لا يصح أن تلفظ مثل هذا الكلام. غنيت «كيفك أنت» وفي نفسي رغبة داخلية في كسر هذا الوقار البطريركي الذي يلبسني. يخيفني هذا القالب الذي أجد نفسي مصبوبة فيه. يرعبني أحيانا الرمز الذي صرته.

أذكر «جبال الصوان» يوم رفض الكثيرون فكرة «موتي» على البوابة في آخر المسرحية. كان على «فاتك المتسلط» أن يقتلني في مشهد الختام، وكنت أسمع صوت الجمهور «تنكسر إيدك» فيروز لا تموت. في الفن كما في الحياة العادية، أشعر بأني سجينة القالب، والقالب عبر. صارت حياتي مثل لاعب «الترابيز» في السيرك، مطلوب منه أن يمشي على السلك من دون أن يقع. لما صار الذي صار وانفصلت عن عاصي ووصلنا إلى الطلاق، قال لي البطريرك: «طلاق ما في. أنت لست امرأة. أنت نموذج للمرأة ورمز لها».

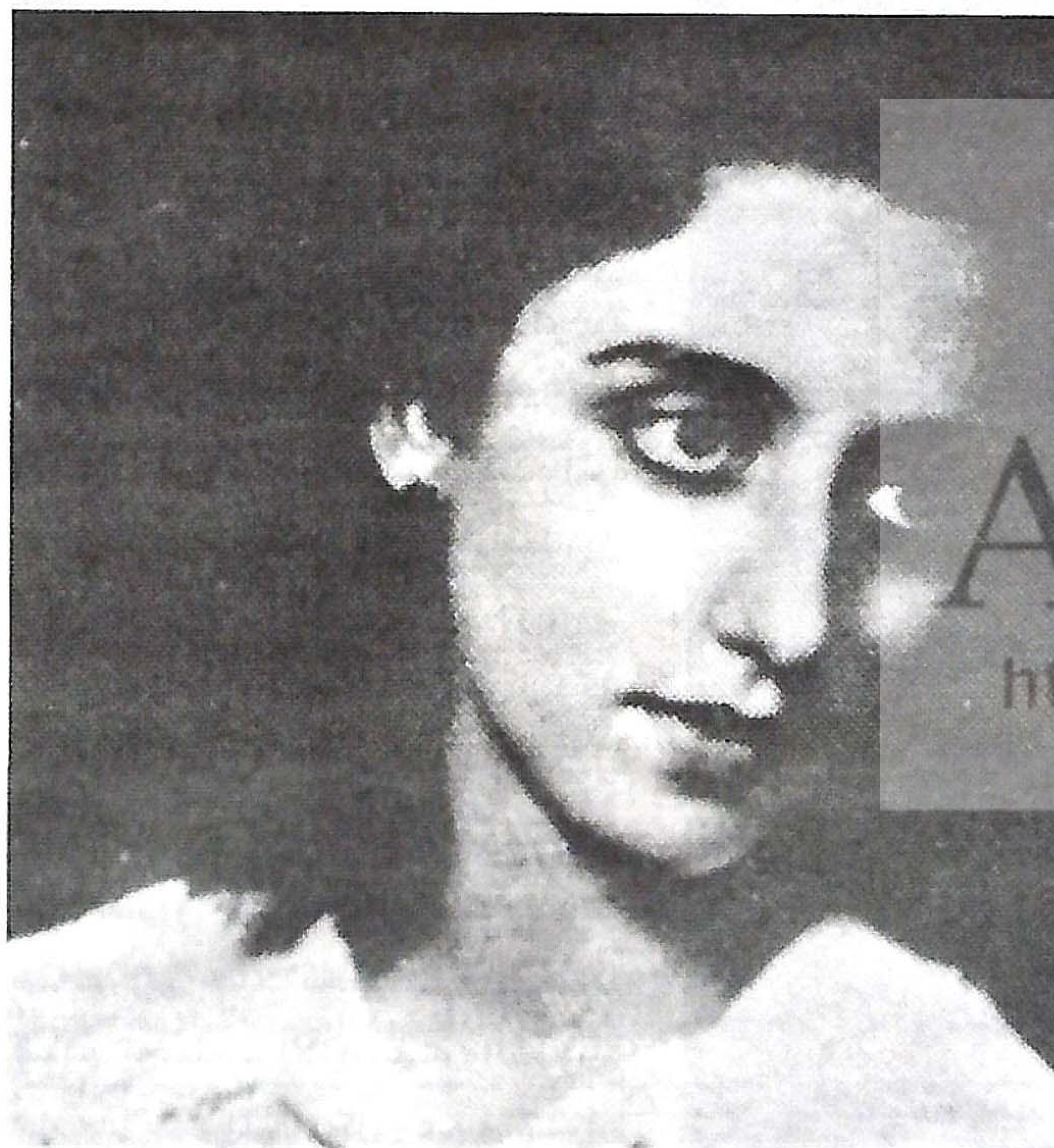
«أحب فيروز وأحيانا أخاف منها. أخاف من نفسي. أنا ذاتي دائما ولم تبدلني الأيام. لا تناقض بين فيروز ونهاد. للنجومية ثمنها والمجد في النهاية مخيف وموحش ومتعب. عشت ولم أعش. سافرت ومررت في الشوارع والمدن من دون أن أراها. وحشة الفنان حقيقة وقدر. يصبح الفنان مثل «الشخص» في مسرحية «الشخص». لم أعرف السعادة في أعماقي، أشعر بأن السعادة غير موجودة وأنها وهم يسعى إليه الإنسان. السعادة هي غير الفرح. نعرفه أحيانا ونحن في الحزن، لا يمكن للفرح أن يكتمل من غير أن يشرق بالدمعة التي اسمها الحزن».

• في الثنائي فيروز وعاصي الرحباني، زوجها، كانت فيروز القلب، وعاصي العقل، فيروز العاطفة وعاصي المنطق، فيروز النظرة الذكية الرقيقة وعاصي السلم الموسيقي الذي يصقل الفطرة... تصغي إلى العقل فترتوي، وتصغي إلى القلب فتطرب وتتملكك الحيرة فيمن تفضل الإصغاء إليه بين الاثنين.

• حقق زياد الرحباني نقلة نوعية كبيرة في مسيرة فيروز الغنائية كانت مثار جدل بين النقاد وبين الناس في السنوات الأخيرة واعتبرها البعض هبوطا من القمر إلى الأرض، من أغاني الأزهار والنجوم إلى أغاني الصابون والزيتون.

• بعد الحرب الأهلية في لبنان أعلنت فيروز أن ثمة لغة عاشت ودفنت، وأصبحنا مضطرين إلى ابتكار لغة جديدة، بعد أن ضاع الحلم في بشاعة الواقع. في دفاعها عن أغانيها الجديدة التي هاجمها الكثيرون قالت فيروز: أنا أعلم أن قديمي كرس كقيمة ثابتة في الذاكرة الجماهيرية، ولكن جديدي مع زياد كان لا بد منه ◆

البدايات


فيروز عام ١٩٤٦

.. ومن عام ١٩٥١

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أم كلثوم
الصوت الرنان .. خارج الغرف المغلقة

(مطلع: من مقام السيكا)

في لحظة ألم لاتوصف، لحظة كان القلب فيها ينفرط ويتمزق، فالأعداء يقصفون البيوت، ويحرقون الحقول، ويقتلعون الأشجار، ويمزقون أجساد الأطفال، وينبشون صدور الفتيات، وجدت نفسي إلى الضياع أقرب، فخرجت إلى الشوارع لا أعرف أين أذهب.

مشيت ومشيت، أتوسل بالنيل، أبث له شكواي ولوعة العجز (فما الذي بإمكان شخص مثلي أن يفعل؟)، لا أكاد أبصر أحدا ولا شيئا، فإذا بصوتها الأخاذ يأتي من هناك، ربما من لحظة في التاريخ يصفها البعض بالزمن الجميل، ويصفها آخرون بزمن الكرامة، ولا يعرف الكاتب هنا بم يصفها، إلا بما كانت عليه الروح من توثب وقوة، أحاله الخنوع والاستسلام والذلة إلى ما يشبه الضياع، وعدم اليقين، والرغبة المكتومة في الصراخ، ثم العودة إلى البكاء على الأطلال، ليس هذه المرة على الحبيب الذي فارق المرابط، بل على الوجود نفسه.

جاء صوتها والنفس تتمايل مع كل هذه المشاعر، فإذا بنسمة باردة تهب على الروح، وتندفع القوة مرة أخرى في العروق، فمشيت بكل همة إلى هناك، إلى حيث تخايلت أن الصوت قادم، تخطيت الأرصفة والشوارع قاصدا هذه المرة، بكل وعي وثقة، أن أحل في المكان الذي آلت إليه، بصوتها وما خلفته من عطاء، لعلني أجد في قضاء ساعات بين ربوع عالمها عزاء لما كنت فيه من هم وحسرة.

عبده جبير - مصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أم كلثوم في عشرينيات عمرها، بعد أن خلعت الجبة والقفطان والعقال

هناك على النيل، في الزاوية الأخيرة من جزيرة الروضة، وبالتحديد في الركن الجنوبي الغربي منها، يقع مبنى «متحف أم كلثوم» - ولترفع الصوت عاليا - الذي يفاجئك أول ما يفاجئك بصغره مقارنة بما ترسمه المخيلة من كبر وزنها في حياة الناس، بجوار مبنى المقياس (حيث كان المصريون، حتى سنين خلت، يعرفون بعطاء مصدر حياتهم أو شحه ليرسموا خطواتهم على وقع فيضانه) وتعرف أن مبنى المتحف هذا (الذي لا تزيد مساحته على مائتين وخمسين مترا مربعا)، ما هو إلا ملحق بقصر حسن فؤاد باشا الذي تبلغ مساحته ألف متر مربع (ويتداعى في ذهنك أن الملحق كان مسكنا لأحد رجال الحاشية أو الحراس أو ربما الخدم) بناه صاحبه في العام ١٨٥١ ميلادية في عهد عباس حلمي الأول (١٨٥٠ - ١٨٥٤)، واشتهر بقصر المانسترلي الأثري الذي يرتاده السياح ليتفرجوا عليه كـ «تحفة معمارية أصيلة» وأنت لا تعرف معنى لهذه الكلمة الفارغة، وليعرفوا أن حسن فؤاد باشا هذا كان كتخدا مصر في عهد عباس المذكور حتى نهاية عهده، ثم أصبح محافظا لمدينة القاهرة بعد ذلك (١٨٥٤) ثم وزيرا للداخلية عام ١٨٥٧ وتوفي ودفن بالقاهرة عام ١٨٥٩، وكل هذه التواريخ على ذمة الوثائق التي يزودك بها مدير المتحف أحمد عنتر مصطفى الذي يؤكد أنها تواريخ موثقة، لكن ولأنك في تلك الحالة من الألم تظل مملوءا بالشك في كل ما يقال.

يقال مثلا إن أول لجنة تشكلت لجمع تراث المغنية العظيمة بدأت عملها في الثامن من مايو عام ١٩٩٨م، وإن اللجنة (التي لاتذكر لنا الوثائق من كان أعضاؤها ولا ما مواصفاتهم التي اختيروا على أساسها) بدأت العمل «على قدم وساق» لجمع تراث سيدة الغناء العربي وآثارها العامة والخاصة، ثم إنك تقرأ في الوثائق أن «المقتنيات بالكامل مهداة من أسرة كوكب الشرق بفرعيها: عائلة الدسوقي، وأسرة زوجها الراحل حسن الحفناوي، حيث أبدى المهندس محمد الدسوقي عميد الأسرة حماسا شديدا، وأهدى المتحف العديد من الصور والوثائق والمستندات المهمة، فضلا عن أجهزة السماع والتسجيل، كما أهدت السيدة فردوس الدسوقي المتحف الملابس والفساتين والعديد من قطع الاكسسوارات والأحذية التي حفظتها لأكثر من خمسة وعشرين عاما، وأسهم معها في هذا العطاء الأستاذ مدحت الدسوقي وحرمه، كما قدم الدكتور محمد حسن الحفناوي، ابن زوج أم كلثوم، العديد من الصور والأوسمة والنياشين وبراءات إهداءاتها كما العديد من الوثائق والمستندات المهمة.

وهنا يمكننا أن نضبط هذه الوثائق متلبسة بعدم الدقة لأنها لم تجب عن السؤال الأساسي

الذي يطرح نفسه، ونحن بصدد الحديث عن متحف من المفروض أن يضم «كل» تراث صاحبته، أو يقول لنا بوضوح إن ما هو موجود هو بنسبة كذا، وإن ما ظل باقيا خارجه هو على وجه التحديد، كذا وكذا، ومن المفروض أن يوثقه كتابة، حتى نعرف هذا من ذاك، ولو نظريا، وما إذا كان هناك بعض الأشياء التي بيعت، أو فقدت، أو عفى عليها الزمن، ولا يبرر هذا النقص ما يذكره لك مدير المتحف الذي لا يشك المرء في إخلاصه أو كفاءته، بل وإخلاص رؤسائه، لكن المسألة هنا لا تتعلق بالنوايا الحسنة، بل بالكفاءة، أو لنقل بالخبرة التي تسعى إلى أن يكون الإتقان ديدنها.

جواب: من مقام النهوند

أنت الآن قد تكون هللت على هذا الموقع الفاتن «أظن أن فتنته هي التي بهرت من قرر اختياره دون نظر إلى صلاحيته أو لياقته أو كفاءته أو اتساعه ليجمع بين جنباته «كل» تراث المغنية العظيمة لتمشي في ممر محفوف بالأشجار الباسقة (فعلا) وبعضها مغروس منذ الزمن الجميل»، لكنك تفاجأ بسياج حديدي غليظ، يبرره رجال الأمن المتحفزون بالأسلحة «بأننا في زمن الإرهاب لا يرى رجل الأمن طبعا كيف كانت القلاع القديمة حصينة ولكن معمارها، مثلا، يخلب الألباب، ثم لا تكون إجراءات دخولك أقل غلظة، أيضا لأننا في زمن الارهاب، لكن لأنك ضيف خاص، تستقبلك الوجوه بحفاوة كما يستقبلك المدير الشاعر بكل ترحاب، على باب المبنى الصغير، ويمدك بكل ما يستطيع من مساعدة، تذكر له ولا شك، بل يقوم بواجبه من شرح وإيضاح، لكنك وأنت المتألم، الزائر في لحظة حرجة لا تستطيع تجاهلها، يظل ضيق المكان وإضاءته التي تحوله إلى ما يشبه الكباريه، يخنقان أنفاسك.

صحيح أنك تجد «بعض» الوثائق والصور والخطابات المتبادلة بينها وبين رجالات عصرها من السياسيين والقادة والشخصيات العامة والنوت التي دونت فيها حساباتها، وطرفا من ذكرياتها وملاحظاتها، معروضة في فتارين زجاجية معقمة بشكل باهر، وصحيح أنك ترى بعض ملابس المغنية الكبيرة، وبعض فساتينها، وبعض الأوسمة والنياشين التي حصلت عليها من كثير من الدول، واكسسواراتها، وحقائبها، وأدواتها الخاصة (عود، نوت موسيقية، جرامافون...إلخ)، وحتى أحذيتها، ومناديلها الشهيرة التي لم يكن يفارق أحدها يدها وهي تقف شامخة على خشبة المسرح، كما ترى بانوراما ضوئية تحكي طرفا من حياتها وبعض الأعمال السينمائية التي قامت ببطولتها، ولقطات من ذكريات نادرة، كما تجد أجهزة الكمبيوتر وعليها كثير من المعلومات، وحتى الأغاني، موثقة بشكل جديد، وعصري، لكنك تظل تحت تأثير ضيق المكان وتصميمه الداخلي (الذي قام به إيطاليون قد لا يعرفون قيمتها الحقيقية على الأرجح) يوحي لك بأنك في ثلاجة (لا أريد أن أكرر كلمة الكباريه مرة أخرى) أو في بوتيك صغير من بوتيكات الزمالك، يظل تأثير ذلك ضاغطا على نفسك، لا يبرحك إلا وأنت تغادر المكان، منطلقا من رحابة عطائها في الفضاء الفسيح الذي ملأته، ولا تزال تملأه، هناك خارج هذه الغرف المغلقة مع صوتها الرنان:

وما نيل المطالب بالتمني
ولكن تؤخذ الدنيا غلابا

قرار آخر: من مقام الدوكا

المفروض، تقول لك الوثائق، أن المتحف لن يكون فقط مرآة تعكس ثقافة وذوق أم كلثوم وحسب، بل إنه يطرح رؤية ثقافية فنية لقرن من الفن والثقافة، وإنه، مستقبلا، سيقوم بـ :

- دراسات في الموسيقى وأثرها في تكوين الشخصية والوجدان العام.
- تنظيم الندوات حول سيدة الغناء العربي.
- علاقة الشعر بالغناء والموسيقى.
- دور أم كلثوم في ترويج اللغة العربية من خلال القصيدة المغناة.
- ندوات عن التراث الموسيقي العربي والأدوار والموشحات منذ العصر العباسي وحتى الآن.
- استضافة بعض المؤتمرات والفنانين العرب، أقطاب الموسيقى الشرقية، وعمل حوارات معها وحلقات دراسية تخص الموسيقى الشرقية.
- استضافة فرق الإنشاد والموسيقى العربية من مصر والوطن العربي، للعزف في قاعات المتحف، وفقا لبرنامج علمي مدروس.
- إقامة المسابقات بين الشباب لاحتضان المواهب الشابة المعنية بالغناء الشرقي والكشف عن هذه المواهب في أرجاء مصر المعطاء.
- من خلال التوثيق العلمي الجاد يعمل المتحف على جمع كل ما كتب عن أم كلثوم، وما بثته من أحاديث صوتية ومكتوبة (كتب/أشرطة/مجلات) لتكون هذه المادة الثرية في متناول الباحثين والمعنيين بالدراسة العلمية، لأم كلثوم وعصرها الفني، ويجري إدخال هذه المادة وتوثيقها بأحدث أجهزة الكمبيوتر، لتكون مرجعا، لا في مصر وحدها، بل للوطن العربي كله.
- كما يمكن الإفادة من مقتنيات المتحف الثمينة، واستثمارها مشروعا لحب الجماهير العربية لأم كلثوم، أن تُعرض مستقبلا، أجزاء من هذه المقتنيات، في مناسبات مصرية قومية مختلفة، ضمن أسواق مصر الثقافية في الوطن العربي، كما يحدث عالميا في متاحف المشاهير، مما يضمن عائدا من الدخل الذي يسهم في تطوير المتحف لاحقا.

لقد اقتطفت الفقرات السابقة من وثائق المتحف، وما فيها من محتوى يبقى على ذمة القائمين عليه، كذا ما هي عليه من ركاكة في الصياغة.

جواب آخر: من مقام الصبا

أنت إذن تنطلق خارجا مع فضائها، إلى العالم الرحب الذي لا يزال يردد صوتها الذي وصفته فيفيان لي بأنه «معجزة من معجزات الدنيا»، ووصفه الكاتب البريطاني الراحل ديزموند ستيوارت بأنه «صوت المحيط الذي ينتظره العرب من بغداد إلى مراكش، كما ينتظر الصادي جرعة الماء»، وقال عنها سلامة موسى إنها ليست في حاجة إلى شاعر أو موسيقي، كما قالت عنها «لومانيتيه» الفرنسية «إنها تملك سلطانا مدهشا تؤثر به في الجماهير» أما «التايم» الأميركية فعرفت قدرها وقالت «في الشرق الأوسط (كذا) شيئان لا يتغيران، ولا ينال منهما الزمن: أم كلثوم والهرم».

لقد قيل الكثير والكثير عنها، لكن يظل استرجاع شريط حياتها (هل نقول قصة كفاحها الشاق؟) ضرورة لاستكمال صورتها في هذا المقال، كما هو ضرورة لكي تعرف الأجيال الجديدة أن هذا الواقع المتردي المهزوم ما هو إلا فصل من فصول حياتنا، وأن تاريخنا مملوء بالمبدعين الذين أثروا حياتنا بعطاء حقيقي.

ها هي إذن أم كلثوم في فضائها الكبير، خارج القاعات الباردة:

- البداية عام ١٨٩٨، هذا ما ذكرته بعض المراجع، لكن المدون في وثائقها الرسمية معتمدا على التسنين الذي كان سائدا في ذلك الوقت (حيث لم يكن هناك توثيق أو شهادات ميلاد رسمية) أنها ولدت في الرابع من مايو/آيار عام ١٩٠٤م، في قرية طماي الزهايرة مركز السنبلاوين، محافظة (مديرية) الدقهلية، في بيت متواضع في شارع «دايرالناحية»، وكان والدها الشيخ إبراهيم البلتاجي يعمل مؤذنا لمسجد القرية، كما كان، مساء، يقوم بتأدية التواشيح في المناسبات المقامة في القرية والجوار، وقد أطلق

مع عبدالوهاب عام ١٩٦٤

الشيخ زايد في استقبالها عام ١٩٧٤

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأب على مولودته «أم كلثوم» تبركا بالسيدة أم كلثوم إحدى بنات الرسول (صلى الله عليه وسلم)، والكلثوم، يقول العقاد، هو الحرير الذي يوضع في رأس العلم.

- في العاشرة تردد بإتقان القصائد والتواشيح التي سمعتها من والدها، وتنافس أخاها (خالد) في سرعة الحفظ، وتقف لأول مرة أمام الجمهور لتغني في دوار عمدة القرية، الذي سمعت في بيته الفونوغراف لأول مرة، يردد صوت الشيخ أبوالعلا محمد في قصيدة «أفديه إن حفظ الهوى أو ضيعا» فوقعت في غرام ذلك الصوت الشجي، وأخذت تردد القصيدة في الليالي التي راحت تغني فيها بصحبة والدها، وكانت، حفاظا على تقاليد ذلك الوقت، ترتدي الكوفية والعقال والبالطو مثل أخيها خالد.

- يلاحظ هنا أن أم كلثوم ذهبت لتلقي المبادئ الأولية للكتابة والقراءة، كما حفظت القرآن الكريم وهي في الحادية عشرة من عمرها.

- في الرابعة عشرة من عمرها تنزل للعاصمة المصرية (القاهرة) لأول مرة لتغني ليلة الإسراء والمعراج في رحاب قصر الوجيه عز الدين يكن بضاحية حلوان، والطريف أنها في زيارتها الثانية للقاهرة، بعد ذلك بعامين، حيث غنت في فرح أحد القصابين الأغنياء، سرق منها أحد النشالين في محطة قطار «باب الحديد» أجرها، فكرهت القاهرة وخاصمتها لمدة عامين، لكنها في محطة قطار السنبلاوين تلتقي بمن عشقت صوته أبوالعلا محمد، الذي ما أن سمعها حتى انبهر بها، وأصر على سفرها إلى القاهرة، وهذه كانت خطوة حاسمة في حياتها، وتصبح في رعاية أستاذها الذي قدم لها أول لحن خاص بها.

- عام ١٩٢٤ كان عاما حاسما في حياتها، إذ تلتقي فيه الملحن الشاب أحمد صبري النجريدي، ليلحن لها مجموعة مهمة من أغانيها، وتلتقي الشاعر أحمد رامي (الذي غنت له قبل أن تراه) وبدأت معه منذ هذا اللقاء مشوارا فنيا حافلا، لم ينقطع حتى نهاية حياتها، كان خلاله مؤلفا وصديقا ومستشارا، ثم إنها في العام نفسه تعرفت على الفنان محمد القصبجي، الذي وضع لها لحن «إن حالي في هواها عجب/١٩٢٦»، ثم «إن كنت اسامح وانسى الأسية/١٩٢٨»، الذي أحدث انقلابا كبيرا في عالم المونولوج كما يقول المؤرخون، وظل القصبجي بألحانه يغطي مساحة مرحلة كاملة في تاريخها الفني، ثم صار فيما بعد واحدا من أعمدة فرقها الموسيقية حتى وفاته عام ١٩٦٦.

وفي العام نفسه (١٩٢٤) تسجل أم كثوم أول أسطوانة في حياتها لحساب شركة «أوديون».

- في العام التالي (١٩٢٥) جرت المحاولة الأولى للقاء بينها وبين محمد عبدالوهاب الذي لحن لها أغنية «غاير من هواكي» لكن اللحن لم يعجبها، فحاول أحمد رامي الجمع بينهما مرة أخرى، لكن هذا لم يحدث إلا على مستوى الجلسات الخاصة حيث غنيا معا دويتو (على قد الليل ما يطوّل) من ألحان سيد درويش وكان ذلك في جلسة خاصة في منزلها.

- في العام (١٩٢٦) تتخلى أم كلثوم عن العقال والكوفية والزي البدوي وترتدي الفستان، كما كونت «بطانة» جديدة بديلا عن البطانة القديمة، وبعدها بعامين (١٩٢٨) تحقق نقلة نوعية جديدة في الغناء العربي (المصري) بتقديمها أغنية «إن كنت اسامح وانسى الأسية» من ألحان القصبجي وكلمات أحمد رامي، وهي الأغنية التي أشاد بها النقاد واعتبروها نقطة تحول في تاريخ الغناء العربي.

- في العام ١٩٣١ يقدم لها الشيخ زكريا أحمد أول ألحانه الخاصة بها، وضمته إلى فرقتها الموسيقية. وفي العام نفسه يتوفى والدها إبراهيم البلتاجي، وتمتد مساحة وجودها الفني، إذ سافرت لتغني في جولة شملت سوريا وفلسطين ولبنان حيث عزف لها السلام الملكي المصري عند نزولها من الباخرة، وفي العام التالي يظهر الميكروفون لأول مرة، لكن أم كلثوم غضبت بشدة عندما وضعوا أمامها هذه الآلة الجديدة، اعتدادا بقوة صوتها، وقذفت به من فوق خشبة المسرح.

لقاء مع فيروز في بيروت (على الأرجح عام ١٩٥٧)

عبدالناصر وابتسامة الفرح بلقائها (على الأرجح عام ١٩٦٦)

- في العام ١٩٣٤ تسافر أم كلثوم إلى باريس لأول مرة، وفي العام التالي تبدأ تصوير فيلمها الأول (وداد)، وتلتقي بضلعها الثالث رياض السنباطي في لحن «على بلد المحبوب وديني» ليستمر معها في رحلة عطاء لم تتوقف.

- في العام ١٩٣٩ كانت الحرب العالمية الثانية في أوجها، فتنشئ الحكومة الإيطالية محطة إذاعة ناطقة باللغة العربية، وتعرض عليها إذاعة أغانيها خلال هذه المحطة كجزء من الحرب ضد الحلفاء، وفي المقابل يقوم جواسيس الحلفاء بجمع أسطواناتها لإذاعتها واستخدامها في حرب الدعاية.

- في العام ١٩٤٨ وخلال حصار الضباط في الفالوجا، يتصل بعض من أسموا أنفسهم الضباط الأحرار بها، وتعبر لهم عن تعاطفها معهم، ثم تلتقي بعضهم بعد نهاية الحصار في منزلها، وبعد قيام الثورة عام (١٩٥٢) يحاول بعض الضباط منع أغانيها من الإذاعة بحجة أنها من العصر البائد، لكن عبدالناصر، بوعي وبصيرة، يحبط هذه المحاولة ويصدر أوامره بإذاعة أغانيها.

- ومنذ العام ١٩٥٧ بدأت المحافل الرسمية بالتوجه إليها، فتدعى لحضور افتتاح البرلمان في دورته الجديدة، وتتلقى دعوة من الاتحاد السوفييتي للزيارة والفحص الطبي (حيث كان مرض الغدة الدرقية قد استشرى في جسدها منذ سنوات)، ويقع لها حادث اصطدام أوتوبيس بعربتها كاد يودي بحياتها، ثم ترشحها الجمعية التاريخية المصرية لنيل الجائزة التقديرية، ويمنحها لبنان وسام الأرز الوطني، وفي العام ١٩٦٠ تظهر أم كلثوم لأول مرة على شاشة التلفزيون، وتحصل على وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى من الدولة المصرية، وبعد ذلك بأربع سنوات يحدث ما سمي لقاء الحساب بينها وبين عبدالوهاب في أغنية «انت عمري».

- عام ١٩٦٧ تصاب أم كلثوم، كما أصيب كل العرب بخيبة أمل مروعة، لكنها سرعان ما تتماسك وتبدأ جولتها التي استمرت سنوات داخل مصر وخارجها لتجمع التبرعات للجمهور العربي، وقبل حرب التحرير (١٩٧٣) بأشهر تصاب أم كلثوم بانتكاسة صحية حتى أنها بكت على المسرح وهي تغني آخر حفلاتها (يناير ١٩٧٣) ويبكي الجمهور معها، لتبدأ رحلة شاقة مع المرض استمرت حتى الثالث من فبراير عام ١٩٧٥ حيث توفيت لتشيع في موكب رسمي وشعبي مهيب.

ختام: من مقام السيكا

ها أنت تسترد أنفاسك، وترفع إصبعك عاليا في اتجاه الأفق، وتتطلع حولك لترى أن هناك إمكانا للنهوض من العثرة القائمة مرة أخرى، بفضل أمثال هذه السيدة العظيمة التي منحتك القوة، كما منحت وطنها حياتها كلها، عبر عطاء غزير، وجهد جاد، وعمل دؤوب، نعتذر عن اختصاره في شريط الحياة هذا (الذي لخصناه عن ذلك الكتاب الجميل متقن الصنع الذي صدر احتفاء بافتتاح متحفها) لكن تظل ظلال الألم تعتصر قلبك لأنك تعيش في زمن آخر، زمن الآلام والهزائم، لتظل تنادي عليها، علها تعود مرة أخرى، هذه المرة بصوتها الأخاذ، وتملأ الفراغ الذي يعيث فيه صغار المطربين والمطربات الذين أصابونا بالملل، ولم يغن رقصهم أو «تنطيطهم» في الفضائيات أرواحنا بشيء، كما فعلت هذه السيدة العظيمة ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في عام ١٩٤٧.. ولدت في أعوام الحسم حيث كانت مصر تتهيأ لنفض غبار الاحتلال والملكية عن كاهلها.

في عام ١٩٥٨.. أُنشئت مدرسة الباليه المصرية، وعرف هذا الفن الراقي طريقه وسط الطبقات المتوسطة.

في عام ١٩٦٧.. عام آخر للحسم بعد نكسة يونيو، حصلت فيه على بكالوريوس المعهد العالي للباليه بتقدير امتياز، وكان ترتيبها الأول، كما حصلت في العام نفسه على بكالوريوس الاقتصاد والعلوم السياسية، وحازت لقب الفتاة المثالية لجامعة القاهرة.

في عام ١٩٧٣.. عام حسمت مصر فيه صراعها مع العدو الصهيوني بالانتصار في حرب أكتوبر المجيدة، وهو العام نفسه الذي حصلت فيه على درجة الماجستير من معهد الفنون المسرحية في موسكو، كما حصلت على الميدالية الذهبية من الرئيس الراحل محمد أنور السادات.

في عام ١٩٧٥.. كانت أول مصرية وعربية تحصل على درجة الدكتوراه في تصميم وإخراج الباليه من موسكو.

إنها الدكتورة ماجدة عز، راقصة مصر الأولى لسنوات طويلة، ومصممة ومخرجة الباليه، وعميدة المعهد العالي للباليه السابقة، والتي استطاعت مزج الرقص الكلاسيكي بالشعبي، وخطت خطوات واسعة لتمصير هذا الفن، حتى أصبح فنا جماهيريا.

«الفنون» التقت الدكتورة ماجدة في منزلها بحي المهندسين وكان هذا الحوار:

هشام فؤاد - مصر

فن الباليه رسالة حياتها

ماجدة عز
فراشة مصر الأولى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الطريق إلى العالمية يبدأ من المنزل، كيف ترين هذه المقولة في ضوء تجربتك الشخصية؟

هذه المقولة صحيحة تماما.. وأنا شخصيا لولا توافر الفهم والدعم المعنوي غير المحدود في كل من منزل العائلة ثم منزل زوجي لما استطعت أن أحقق، ولو قدرا بسيطا مما حققته اليوم. فوالدتي د. عائشة مراد واحدة من رائدات التربية الرياضية في مصر، وقد شغلت منصب وكيلة كلية التربية الرياضية، ثم عميدة لمعهد العلاج الطبيعي، وهي التي أدين لها بالفضل الأول، فقد شجعتني على طلب التفوق طيلة حياتي وصممت على ضرورة سفري في بعثة إلى موسكو للحصول على درجة الدكتوراه في فن الباليه، وما زالت محتفظة حتى الآن بالعديد من الخطابات التي كانت ترسلها لي لتحثني على الثبات والمثابرة وإثبات الذات. وقد كان لهذه الخطابات فعل السحر في تجاوز العديد من المحن والصعوبات التي تعرضت لها في الاتحاد السوفييتي، وكانت والدتي مقتنعة تماما بأن الفتاة يجب ألا تكون خانعة وقابلة للأمر الواقع، بل يجب على رغم كل المعوقات والأفكار الرجعية أن تشق طريقها في الحياة إلى جانب الشاب، متسلحة بالعلم والطموح، وفي سبيل تحقيق أهدافها عليها أن تواجه كل الصعوبات دونما خوف أو وجل.

ومما لا شك فيه أن طريقة تربية والدتي قد سمحت لها بتكوين ثقافة متقدمة تؤمن بالمساواة بين الجنسين. ويكفي أن أشير هنا إلى أن والدتي نالت شهادة الدكتوراه من إنجلترا في وقت لم تكن فيه الفتاة تستطيع حتى الإفصاح عن رغبتها في السفر، وهناك تقابلت مع والدي الذي كان يشغل منصب وكيل وزارة الشؤون الاجتماعية وتزوجته.

وعقب انتهائي من رسالة الدكتوراه، تقول د. ماجدة، تزوجت الدكتور حسن مصطفى رئيس الاتحاد الدولي لكرة اليد حاليا، وكان ذلك عام ١٩٧٩، ومنذ اللحظة الأولى أدركت أننا سنصنع معا قصة نجاح مشتركة، فقد تعارفنا منذ أن كنت لاعبة تنس طاولة شهيرة بالنادي الأهلي، وهو نجم كرة اليد في النادي نفسه، وكان ملعب تنس الطاولة بجوار ملعب كرة اليد، ونشأت صداقة وعشرة، من خلال البطولات والسفريات بيني وبين حسن.. واستمرت الصداقة عادية، ثم سافرت إلى موسكو لاستكمال دراستي في الباليه، وعندما عدت تجددت الصداقة مرة أخرى وتحولت لطلب يدي للزواج، وهكذا كانت بداية لرحلة الزواج حتى الآن.

لا أعرف لماذا غابت جائزة الدولة التقديرية؟

وأعتقد أن هناك سمات مشتركة عديدة بيننا أهمها الإخلاص الشديد والإحساس بالمسؤولية تجاه عملنا، ولذا فقد اكتفينا بطفلة واحدة هي هايدي لتهيئة الجو الملائم لمواصلة النجاح، وبالطبع لولا تفهمه لطبيعة عملي واستعداده لتقبل تغيبي عن المنزل لفترات طويلة لكنت اختفيت من محافل عالمية عديدة.

غير أنني أديت دوري كذلك كزوجة ثم كأم على خير وجه، وفي الواقع عندما اقترنت بزوجي كنت متيقنة من أنه سيحقق نجاحا كبيرا، لأنه شخص جاد، ولم أضع في اعتباري أنه لم يكن غنيا، لاقتناعي بأن القيمة الإنسانية هي التي يجب أن تحتل المرتبة الأولى في اختيارات الفتاة لشريك حياتها، وبالفعل فقد حصل حسن على الماجستير والدكتوراه في الإدارة الرياضية، وهو ما ساهم كثيرا في تخطيطه للعبة والوصول بها إلى مصاف العالمية، كما تولى منصب رئيس

اتحاد كرة اليد المصري، وأخيرا ارتقى لكي يشغل منصب رئيس الاتحاد الدولي لكرة اليد. وأتذكر دوما - بسعادة بالغة - أنني التي قمت بترجمة البرنامج الطموح الذي تقدم به لخوض انتخابات الاتحاد الدولي إلى اللغة الروسية، وأرسلناه إلى الدول الأوروبية لكي تتعرف أكثر على فكره وبرنامجه.

إلى جانب الحياة الزوجية.. هل هناك أعمال مشتركة بينك وبين الدكتور حسن مصطفى؟

دائما في بطولات كرة اليد العالمية التي استضافتها مصر كانت إسهاماتي من خلال إخراج العروض التي تقدم في حفلي الافتتاح والختام، سواء في بطولة العام ٩٣ أو ٩٩، والحمد لله فقد أعجب الكثيرون بها إلى درجة أن أيرفسن لانسن رئيس الاتحاد الدولي السابق قال للدكتور حسن إن د. ماجدة قامت بعمل لا يقل عما قمت به، وقد حصلت عن هذا الافتتاح على جائزة مهرجان الإذاعة والتلفزيون العام الماضي.

هايدي ابنتكم الوحيدة هل ينطبق عليها المثل الشعبي «ابن الوزعوام»؟

هايدي نور عيني، وأحب الجوائز التي خصني بها الله على الإطلاق، ومنذ ولادتها وأنا مرتبطة بها ارتباطا كبيرا، وعلى خلاف الشائع في أوساط الفنانات فقد حرصت على الرضاعة الطبيعية، وكنت أصطحبها معي في كل الحفلات والمسابقات الدولية التي سافرت إليها، وأتذكر، عندما كان عمرها عامين، أنني اضطررت إلى السفر للمشاركة في أحد المهرجانات الدولية بيوغسلافيا. ولم أستطع أن أصطحبها معي، وبعد أن شحنت الحقائب، وجاء صوت المضيفة يحث المسافرين على ضرورة التوجه إلى الطائرة، قررت أن أعود وأرجئ السفر لشعوري بأن ابنتي في حاجة إلي، وبالفعل أسرعت إلى بيت والدي واحتضنتها وسط ذهول الجميع الذين اعتقدوا أنني على متن الطائرة.

وهايدي بالطبع تقول إنها ستصبح باليرينة مصر الأولى متأثرة بي وبوالدها، فهي أيضا خريجة كلية الاقتصاد والعلوم السياسية وتلعب تنس طاولة، ولكنها فضلت الاستمرار في الباليه (بالقسم الحر بالمعهد)، وهي ترقص في المسابقات الدولية فقط، وأخذت جائزة راقصة أولى أخيرا من أحد المهرجانات بتركيا، كما شاركت في العديد من استعراضات المسلسلات التلفزيونية من أهمها استعراضات مسلسل الحفار.

عشر سنوات في موسكو للحصول على الماجستير ثم الدكتوراه.. أعوام طويلة.. هل ترينها مفيدة بعد مرور هذا الزمن؟

ذهبت إلى موسكو وكان عمري لا يتجاوز التاسعة عشرة، ولا أخفيك سرا أن عديدين كانوا يسعون إلى تثبيط عزيمتي، بل إن د. صبحي عبدالحكيم رئيس مجلس الشورى السابق، وكان يومها المستشار الثقافي في السفارة المصرية في موسكو سعى جاهدا لكي يقنعني بأن أحصل على شهادة الدكتوراه في السياسة والاقتصاد وليس في فن الباليه، ولكني صممت على تحقيق هدفي، وكان لسان حالي يقول: مئات بل ألوف يستطيعون أن يحصلوا على الدكتوراه في السياسة والاقتصاد، ولكن كم فتاة تستطيع إنجاز ذلك في هذا المجال؟ المعركة لم تكن سهلة وقد بدأت منذ أن كنت على متن الطائرة القادمة من القاهرة، حيث شعرت في الجو بأن رجليَّ تتجمدان، ولم أكد أنزل من فوق سلالم الطائرة في موسكو حتى شعرت بأن الهواء «يشفطني»، فقد كانت درجة الحرارة ٣٦ تحت الصفر. ولم يكن المناخ القارس ثم تعلم اللغة الروسية الصعبة هما المشكلتين الوحيدتين أمامي، وكان يجب علي أن اجتازهما، بل كانت المهمة الأكبر هي التفوق وإثبات أن الفتاة المصرية لا تقل بأي قدر عن رفيقاتها الكوريات أو الفيتناميات أو الروسيات، ولا أخفيك سرا أن هناك لحظات عديدة مرت علي كنت أتمنى فيها الرجوع إلى أحضان والدتي، ولكن تشجيع عائلتي المستمر كان يثبت قدمي، كما لعب مسرح البولشوي دورا مهما في حياتي، حيث كلما كنت أشعر بالتعب أو الإحباط من الغربة الطويلة كنت أذهب لمشاهدة العروض الجميلة على هذا المسرح العظيم، فكانت تصيبني على الفور حمية وغيرة للاستمرار والنجاح. وبالفعل نجحت بامتياز ملحوظ إلى درجة أن عددا من الأساتذة الروس حاولوا أن يقنعوني بالبقاء والعمل في موسكو، محذرين إياي من أنني سوف أصاب بالصدأ في مصر. ولكنني رفضت هذا الإغراء وقررت أن أقبل التحدي الثاني في حياتي، وهو كيف أحقق نقلة نوعية في فن الباليه بمصر، مستفيدة من دراستي في المكان رقم واحد في هذا الفن. ومما لا شك فيه أن هذه السنوات أفادتني كثيرا، ويكفي أنني تلقيت علم الباليه على أيدي أساتذة الباليه المتميزين على مستوى العالم، فضلا عن أنني اطلعت على أسرار «المطبخ» الخاص بالباليه من ماكياج وملابس وإخراج ورقص.

في هذا السياق يأتي إخراجكم لباليه «المولد».. الذي يعد نقلة نوعية في تاريخ فن الباليه المصري.. ما هي قصته؟

لعل القراء لا يعرفون أن باليه المولد لم يكن سيرى النور، حيث كنت على وشك الاعتزال قبل بدء تنفيذ هذا العمل الكبير، فلقد أوشكت نبوءة الأساتذة الروس أن تتحقق وأن أصاب بالإحباط فعلا في مصر، فلقد عدت من موسكو وكلي نشاط وحمية، ولكني فوجئت بموقف غريب من رسالة الدكتوراه التي حصلت عليها، وكانت تحت عنوان «الرقص الفرعوني وعلاقته بالباليه الكلاسيكي»، وعبرها أثبت أن الفراعنة هم أول شعب عرف فن الباليه، ولو بصورة مبسطة، وحللت عددا من الحركات المدونة، وقارنتها بحركات الباليه المعروفة، فلقد رُفضت ترجمة الرسالة إلى العربية وطبعها، وهو ما أصابني وقتها بالإحباط الشديد على هذا المجهود غير المقدر. ولكني سريعا ما عدت إلى صوابي وقبلت التحدي، وقررت أن أبدأ أعمالي الإخراجية بباليه مصري، حيث كانت معظم الأعمال التي تقدم تنتمي إلى الباليه الكلاسيكي مثل بحيرة البجع ودون كيشوت وغيرهما، وكنت قد قمت من قبل بإخراج وتصميم رقصات شعبية عدة وعرضتها، ولاقت نجاحا كبيرا في روسيا واليابان، وقررت أن أطور هذا الاتجاه، وعملت باليه عروسة المولد بالكامل، قصة وإخراجا وتصميما، وعرضتها في مهرجان افتتاح الدورة الأفريقية باستاد القاهرة عام ١٩٩١ في حضور الرئيس حسني مبارك، وأتذكر أنني جهزت عروسة مولد طولها حوالي خمسة أمتار، وجعلت الراقصين والراقصات الأطفال يخرجون من تحتها في مشهد جمالي رائع خطف أنظار المشاهدين. وتلتقط الدكتورة ماجدة أنفاسها وتقول: فلسفتي في تمصير الباليه بسيطة، فأولا أريد أن أبرز الرقصات المصرية الجميلة المرتبطة في أذهان جماهير الشعب المصري بمناسبات قومية أو دينية وأقدمها في شكل جميل وراق، فالمقولة التي تشير إلى أن الطريق إلى العالمية يبدأ من المحلية لم تخطئ، فليس من المعقول أن أذهب إلى فرنسا لكي أقدم للجمهور الفرنسي بحيرة البجع، ولكن من المنطقي أن أعرض عملا يمثل الخصوصيه المصرية كباليه المولد. وكان نجاح عرض المولد تشجيعا لي على الاستمرار في الطريق التي رسمته لنفسي، وهو طريق إعداد باليهات مصرية تستهدف بشكل رئيسي القاعدة العريضة من الجمهور المصري. وقد سارت كوكبة من أساتذة معهد الباليه على هذا الطريق من أبرزهم د. عبدالمنعم كامل عميد معهد الباليه الحالي، وكان هذا الطريق في رأيي هو البداية الحقيقية لانتشار فن الباليه بين جموع أكبر وأكبر كانت تواقة لتذوق هذا الفن الرفيع، فانتقلنا إلى المدارس لعمل عروض للأطفال، كما ساهمنا في الاحتفالات الكبرى التي شهدها استاد القاهرة في ذكرى نصر أكتوبر، كما أعددنا مسرحا متنقلا وعرضنا عليه باليهات فرعونية، باختصار: مزجنا بين الرقص الشعبي والباليه أو ما نطلق عليه نحن الأكاديميين «أسلبة» الباليه بحيث يمتزج بالفن المصري، لنخرج منه بأسلوب ثالث لا هو كلاسيكي ولا هو شعبي، وهو الباليه المصري المقنن، أي الذي له قواعد مقننة. واليوم هناك عدد متميز من الباحثين الذين أقدموا على إعداد دراسات عليا في موضوعات مصرية، فعلى سبيل المثال أعد أحد الطلاب رسالته للحصول على درجة الماجستير عن قصة «الفرافير» للأديب الكبير الراحل يوسف إدريس، وكذا توجد رسائل تتناول الأعمال الوطنية بحيث يمكن تجسيدها على مسرح الباليه.

صعوبات عديدة تعترض راقص الباليه.. بداية بالنظرة المتدنية لفن الرقص مرورا بجمود المناهج الدراسية، وانتهاء بضعف العائد المادي بعد التخرج.. ما رأيكم؟

على العكس اعتقد أن السنوات الأخيرة شهدت طفرة في علاقة الجماهير، وبالأخص الطبقة المتوسطة، بفن الباليه حيث نلاحظ تزايد أعداد المتقدمين للمعهد عاما بعد عام. صحيح أن هناك عوامل عديدة غير حب الباليه قد تجذب الشاب أو الشابة للالتحاق بمدرسة الباليه، وصحيح أن مصر كلها لا يوجد بها سوى مدرستين للباليه: الأولى في القاهرة، والثانية في الإسكندرية والتي أتولى الإشراف عليها منذ ٢٢ عاما، ولكن عروض فن الباليه المتكررة في المناسبات القومية وفي المدارس، فضلا عن انتشار فرق الباليه في العديد من النوادي

هايدي فراشة جديدة على درب والدتها

> "أثبت في رسالتي التي نلت بها درجة الدكتوراه من موسكو أن الفراعنة هم أول شعب عرف فن الباليه - وفوجئت في مصر برفض ترجمة الرسالة إلى اللغة العربية"

ARCHIVE http://archive.sakhrit.com

القاهرية، يعطي مؤشرا إلى أننا نسير في الطريق الصحيح. وبالنسبة إلى المناهج وعقمها.. صحيح أن مدرسة الباليه لا تزال تدرس المنهج الذي يدرس منذ إنشاء المدرسة عام ١٩٥٨، ولكن هذا المنهج يُدرس لطلاب الباليه في جميع أنحاء العالم، قد نحتاج فعلا إلى تطوير هذه المناهج لإيجاد برنامج للرقص الكلاسيكي خاص بالمدرسة المصرية، ويكون ملائما للدارسين المصريين، من حيث نموهم المبكر في السنوات الأولى من دراسة فن الباليه، ومن حيث الظروف المناخية في مصر. هذا بالإضافة إلى أن التعليم العالي بالمعهد يحتاج إلى تطوير، بحيث يشهد تدريس مواد جديدة تساير العصر، ويضمن اطلاع الدارسين على الاتجاهات الحديثة في فن الباليه، وبالنسبة إلى فرص العمل لا شك في أن الخريجين يستطيعون إيجاد فرص عمل في النوادي والفرق وقصور الثقافة.

قصة البالرينا ماجدة مع الجوائز طويلة.. فما أحبها إلى قلبك؟

تبتسم د. ماجدة قائلة: بالطبع جائزة الإخراج التي حصدتها في مهرجان الطفولة الدولي بتركيا العام الماضي مع فرق باليه نادي الشمس، وكانت نجمة التمثيل الحالية نادين هي بطلة العرض، هذه الجائزة تعد الأحب إلى قلبي، وذلك لأنني انتزعت هذه الجائزة من فم الأسد، حيث كان هناك عدد كبير من المنافسين من ذوي المستوى المرتفع للغاية، كالروس واليوغسلاف. كما أن للجائزة التي حصلت عليها من الاستعراض المصاحب لبدء فعاليات بطولة كأس العالم لليد كان لها مذاق خاص، حيث ساهمت في إنجاح هذا العمل الضخم والذي كان زوجي يشرف عليه. أما أهم الجوائز التي حصدتها على الإطلاق فهي الجائزة التي حصلت عليها في سلطنة عمان، حيث اشتركت في تصميم وإخراج عروض الأطفال في الاحتفال الكبير بالعيد الوطني عام الشباب عام ١٩٩٣، حيث انهالت علي مئات البرقيات من الأطفال العمانيين الذين أرسلوا إلي أشعارا ورسوما غاية في الجمال.

وفي الواقع منذ أن كنت طالبة وأنا أحصد الجوائز، وكانت أولاها شهادة عيد العلم لأوائل المواد في الثانوية العام عام ١٩٦٣، وكنت أحصل بمقتضاها على ١٢ جنيها، وكنت أوزعها على أخوتي، ثم جائزة الفتاة المثالية بجامعة القاهرة عام ١٩٦٧ وعشرات الجوائز الأخرى.

جوائزها شاهدة على قصة نجاحها

اسمحي لي بأن نلقي الضوء على محطة أخرى في حياة د. ماجدة الحافلة، وهي المحطة الرياضية وإنجازاتك في هذا المجال؟

أخي جلال ساهم بدور كبير في هذا المجال، فقد كان بطلا لمصر في تنس الطاولة، وشجعني على أن أطور مهاراتي في هذه اللعبة، وبالفعل حصلت قبل دخولي الجامعة على بطولة الجمهورية في تنس الطاولة، ثم عرجت على الجمباز حيث نلت جائزة في الجمباز الإيقاعي، كما سافرت إلى الكثير من دول العالم في مناسبات رياضية وفنية ثقافية كثيرة، مثل يوغسلافيا واليونان وألمانيا وسويسرا وروسيا والمجر وبلغاريا والنمسا وإيطاليا وتركيا والأردن وسلطنة عمان وسوريا ولبنان وجمهورية التشيك وأخيرا إنجلترا. وتواصلت هذه العلاقة، بعد تأسيسي أول فرقة مصرية لتعليم فن الباليه في نادي الشمس الرياضي.

علاقة د. ماجدة بتلاميذها علاقة من طراز خاص.. فما هي تفاصيلها؟

الفنان في البدء يجب أن يكون انسانا صاحب حس مرهف، يساهم بفاعلية في التفاعل مع محيطه، ولا يبخل بأي جهد في مد يد العون لتلاميذه، ولا تستطيع أن تتخيل قدر سعادتي عندما يرن جرس الهاتف وأجد في الناحية الأخرى صوت أحد طلابي يسألني المشورة أو المساعدة في شتى نواحي الحياة، وحتى هذه اللحظة العديد من المربيات بالمعهد، بالرغم من أنني تركت منصب العميد، يتصلون بي ليشكوا إلي من أن أحد التلاميذ يرفض أن يحتسي كوب اللبن ويطلبن مني أن أكلمه. هذا بالإضافة إلى أن مكتبتي مفتوحة لكل الطلاب يستعيرون منها ما يشاؤون من كتب ومراجع. هذا وقد توطدت هذه العلاقة، نظرا لتركيزي الشديد، خاصة في هذه المرحلة، على الإشراف على الرسائل العلمية، لأهميتها الكبيرة في الربط بين فن الباليه والمجتمع، والإجابة عن أسئلة من نوعية: كيف يمكن الاستفادة من هذا الفن في خدمة المجتمع والارتقاء بذوقه؟

هناك جيل من الرواد في فن الباليه وغيره من الفنون يتسمون بالإخلاص الشديد والموهبة الفائقة يكاد يختفي، هل الظروف الاقتصادية الخانقة هي السبب وراء عدم ظهور ماجدة عز أخرى في مجال الباليه؟

لا أعتقد.. المسألة بصراحة أن الأجيال الحالية لم تعد لديها القدرة على المثابرة والجلد وتنظيم الوقت، فهم يريدون النجاح السريع والنجومية المفروشة على طبق من فضة دونما عرق. ويكفي أن أذكر هنا أن لاعب تنس الطاولة حاليا يحصل على مكافآت قدرها ١٦٠ ألف جنيه إذا حقق بطولات دولية، وجيلنا تألق وحصد عشرات الجوائز ولم يحصل على ربع هذا المبلغ، كما إن هناك عاملا آخر مهما، وهو الافتقار إلى القدوة، فقد كنت أرى والدتي تعمل وتسافر وتكافح من أجل تحقيق أهدافها في الحصول على الدكتوراه في زمن لم تكن النساء يخرجن فيه من منازلهن إلا بصعوبة بالغة، أما اليوم فالأب والأم مشغولان دوما بتوفير لقمة العيش، ولا يلتفتان إلى أولادهما، هذا بالإضافة إلى الزيادة السكانية التي تلتهم الأخضر واليابس.

جائزة الدولة التقديرية ضلت طريقها حتى الآن بعيدا عن رموز فن الباليه في مصر.. ما تعليقكم؟

حلقت د. ماجدة بخيالها قليلا ثم قالت بنبرة حزينة: لقد رشحت لهذه الجائزة عام ١٩٩٧، ولكن لم يحالفني التوفيق، وأعتقد أن عددا من أصحاب الرأي ما زالوا يعتقدون أن فن الباليه فن ناشئ لم يرسخ قدميه في التربة المصرية، وهل تتخيل بعد كل ما حققناه أن وزارة الثقافة المصرية ما زالت تستدعي في بعض الأحيان خبراء أجانب للاستعانة بهم في إعداد تصميمات لباليه فرعوني! على أي الأحوال، فقد حققنا إنجازات كبيرة في وقت قصير نسبيا، وحملنا على عاتقنا مهمة نشر فن صعب، ونحتاج بالفعل إلى تقدير الدولة لكي تشعر الأجيال القادمة بأهمية هذا الفن.

أخيرا.. ما هي الأحلام المستقبلية في عقل ووجدان د. ماجدة بعد هذه الرحلة الطويلة المليئة بالإنجازات والجوائز؟

أشعر بأنه قد آن الأوان لكي أستريح، وأنعم بقدر من الراحة إلى جانب أسرتي الصغيرة، وأن أسلم الراية للجيل الذي بعدي، فأنا أريد أن اقلب في هدوء صفحات حياتي الصاخبة، وأستخلص منها العبر والدروس، علها تنفع الأجيال الصاعدة في تخطي العديد من الصعاب التي تعرضت لها في حياتي العملية. وبالطبع فلن أستطيع أن أترك المضمار نهائيا، حيث إن الفن بات جزءا لا يتجزأ من تركيبة دمي، لذا فسأكتفي في الفترة القادمة بإخراج استعراضات الاحتفالات الوطنية الضخمة كاحتفالات ٢٣ يوليو الأخيرة والتي جرت وقائعها في نيل مصر الخالد وأشاد بها الجميع. هذا إلى جانب قيامي بدور توجيهي من خلال إشرافي على رسائل الدكتوراه، ولذا فلا تندهش عندما تعرف أنني أشرفت وناقشت أكثر من ٩٠٪ من الرسائل التي نوقشت في المعهد العالي للباليه للماجستير والدكتوراه، علاوة على مناقشتي رسائل بكليات التربية الموسيقية والتربية الرياضية ◆

"الأجيال الجديدة لم تعد لديها القدرة على المثابرة والعمل لأنهم يريدون النجاح السريع والنجومية المفروشة على طبق من فضة دونما تعب وجلد مثلما كنا نفعل"

ARCHIVE
Archive.Sakhrit.com

عرفت شبه الجزيرة العربية باختلاف أجوائها وطبيعتها وتضاريسها العديد من الصناعات والحرف اليدوية، وذلك طبقا لحاجة سكان كل منطقة عن أخرى، فحاجة أهل البحر تختلف عن حاجة أهل الصحراء، حيث إن حياة الصحراء والبادية غنية جدا بقيمها وعاداتها وتقاليدها ومفاهيمها، وكذلك حرفها الفنية اليدوية وأهمها على الإطلاق حرفة السدو. ومع تغير متطلبات الحياة وانتقال أهل البادية للعيش في المدن بدأت الحرف التقليدية بالاندثار. من هنا ظهرت إلى حيّز الوجود فكرة إنشاء جمعية للحفاظ على التراث الفني اليدوي. في عام ١٩٧٨ تجمع عشرون من محبي الفنون والتراث في الكويت لإنشاء جمعية «السدو» بغرض نشر الوعي الفني والجماعي من خلال التعريف بالتراث البدوي والمحافظة على الحرف اليدوية وتطويرها وإحيائها.

في ١٠ ديسمبر ١٩٨٠ أُعلن رسميا عن تأسيس جمعية «السدو» التي حازت دعم وتأييد أجهزة الدولة التي منحتها منزل يوسف المرزوق الأثري ليكون مقرا لها. تترأس الجمعية الشيخة ألطاف سالم العلي الصباح التي بذلت جهدا كبيرا خصوصا بعد انتهاء الغزو العراقي للكويت، في تنمية الجمعية وتطويرها، حتى أصبحت صرحا فنيا وقلعة تراثية كبرى.

«الفنون» قامت بجولة داخل أروقة الجمعية للاقتراب من معالم هذه الحرفة.

اعداد: سهى الخميس - الكويت
الصور من أرشيف بيت السدو وعلياء الدواس

تشرف عليها الشيخة ألطاف العلي الصباح

جمعية السدو.. عراقة التراث الفني

مدخل بيت السدو

تتميز حياة البادية بالبساطة وكثرة التنقل والترحال بحثا عن الماء والكلأ، وذلك وفقا لمواسم الأمطار. حيث يعيش البدو الرحّل في جماعات، ويعتمدون على المنتجات الحيوانية والأعشاب الصحراوية بشكل أساسي، وينصبون الخيام التي يُطلق عليها اسم «بيت الشعر» والتي تُصنع من شعر المعز أو أصواف الأغنام، وقد يبلغ طول بيت الشعر في بعض الأحيان ٢٠ مترا وعرضه ٥ أمتار، بمعنى أن مساحته تبلغ حوالى ١٠٠ متر مربع، ويعتمد حجم بيوت الشعر على عدد الأعمدة المستخدمة فيها، فمنها الامثولث - ذو ثلاثة أعمدة - ومنها الأمروبع - ذو أربعة أعمدة - ومنها الأمثومن - ذو ثمانية أعمدة ..إلخ، كما أن حجم بيت الشعر مرتبط بمكانة صاحب البيت بين جماعته وقومه ووفرة أغنامه. ويقسم المنزل من الداخل إلى حجرات متعددة تخدم أغراضا مختلفة، وبه من قطع الأثاث ما يسهل حمله ونقله أثناء الترحال من مكان إلى آخر.

تبدأ الفتاة البدوية بتعلم حرفة السدو وممارستها بمساعدة والدتها منذ نعومة أظفارها، وما إن تصل إلى سن السادسة عشرة حتى تكون قد ألمت بجميع المهارات المتعلقة بالسدو كالغزل والصباغة وغيرهما، كما تكون قد أتقنت حياكة معظم النقوش ما عدا الصعبة منها مثل نقشة الشجرة التي تتطلب من الناسجة مهارة عالية جدا، لا تستطيع فتاة في مثل سنها إتقانها إلا بعد أن تبذل في سبيل تعلمها جهدا عظيما. وتقوم النساء بنسج جميع أجزاء بيت الشعر ونصبه وتحميله على الجمال، ومن ثم إعادة نصبه وتركيبه في المكان الجديد الذي استقرت فيه القبيلة، لهذا السبب فإن الشيخة ألطاف سالم العلي الصباح - أحد أهم مؤسسي الجمعية التعاونية الحرفية للسدو - تعتبر المرأة البدوية أول مهندسة معمارية مدنية.

تشتق كلمة «بدو» من الفعل بدا أي ظهر، ولعل البادية سميت كذلك لأنها واضحة وظاهرة، وتعني البداوة المكان الواسع والفسيح الذي يتوافر فيه المرعى والماء، وهي - أي البداوة - تعني الحياة في البادية.

شهدت دول الخليج العربي بشكل عام ودولة الكويت بشكل خاص تغييرا جذريا في الحياة الاقتصادية والاجتماعية للبدو والحضر (سكان المدن) على حدّ سواء، وذلك بعد اكتشاف النفط فيها في عام ١٩٣٨م وبدء تصديره بكميات تجارية عام ١٩٤٦م. حيث شهدت البلاد نهضة وتطورا حضاريا وعمرانيا وعلميا واقتصاديا... إلخ. وبدأ البدو بالانتقال للعيش في المدن وذلك للتمتع بما تقدمه الدولة من سكن وتعليم وخدمات ومزايا أخرى كثيرة للمواطنين.

هذه النقلة المادية التي حصلت في البلد وحوّلته من مجتمع بسيط إلى مجتمع أكثر تعقيدا وغنى، فتحت أمامه باب الاستيراد على مصراعيه، ووفرت للسكان جميع احتياجاتهم من الخارج التي اعتادوا الحصول عليها في السابق إما من البدو أو من صنع أيديهم فأصبحوا يستوردون الخيام الصناعية والعباءات والبشوت ذات الأقمشة المستوردة الراقية، والمواد الغذائية كالحليب ومشتقاته والدهن، التي تباع بأسعار أقل من التي كان يبيع بها البدوي. كما أن انشغال المرأة أو الفتاة البدوية بالدراسة أو بالعمل في الدوائر الحكومية أو تربية أطفالها، وتوقفها عن العمل بالحياكة وغيرها من الأمور التي اعتادت القيام بها قبل الانتقال للعيش في المدينة والتأثر بطبائع أهل المدن والحضر، جعلت الكثير يغفلون عن حقيقة اندثار الحرف التقليدية شيئا فشيئا، ومن ثم نسيانها لعدم وجود من ينقلها ويعلّمها للأجيال القادمة نتيجة لعملية التحديث والوفرة المالية التي شهدها البلد كما ذكرنا آنفا. وفي هذه الأثناء ظهرت جماعة تنادي بالمحافظة على التراث الفني الكويتي الذي يتميز بجماله وجودته، وقاموا بتحديثه ومحاولة تكييفه مع متطلبات الحياة الجديدة، فتحولت حرفة السدو من حرفة معيشية أساسية في دخل الأسرة إلى حرفة جمالية كمالية فنية وتراثية، تمارسها الناسجة البدوية كهواية، وليس كالسابق على أنها أحد مصادر الرزق الرئيسية.

يطلق أهل البادية على فن غزل وحياكة الصوف اسم «السدو»، كما يطلقونه كذلك على نول الحياكة نفسه. و في لسان العرب تعني كلمة «السدو» مد اليد نحو الشيء كما تسدو الإبل في سيرها بأيديها، ويقول الجوهري: "وسدت الناقة تسدو" وهو تذرعها في المشي واتساع خطوها، فيقال: ما أحسن سدو رجليها وأتو يديها. ونقل ابن بري عن علي بن حمزة قوله إن «السدو» يعني السير اللّين، وعن الجوهري قوله إنه يعني اتساع خطو الناقة. ويقال إن فلانا يسدو سدو فلان أي ينحو نحوه. والسدى المعروف خلاف لحمة الثوب أي ما مد منه. وعندما يقال إن شخصا ما أسدى بين القوم حديثا، فمعنى ذلك نسجه، فالحائك يسدي الثوب أي ينسجه. وخلاصة القول أن كلمة «السدو» تعني لغويا الشيء الواسع والممتد، والمعنى الحقيقي لها في عرف و تراث أهل البادية في مجال الحرف اليدوية، هو مد خيوط الصوف بشكل أفقي وحياكتها بطريقة معبرة عن صور ومعان مستوحاة من البيئة الصحراوية وتراث البادية.

يعد السدو نسيجا مسطحا في الأساس، بمعنى أن وجهه وظهره متطابقان باستثناء بعض النقوش الصعبة والمعقدة في حياكته مثل نقشة ضروس الخيل، والشجرة، والمذخر، والعويرجان، حيث إن وجه النسيج فيها يختلف تماما عن ظهره. تتميز الحياكة البدوية بالخطوط الأفقية المتوازية والممتدة كما تكون في الغالب من دون حواش، وهي تمثل امتداد الصحراء والسهول والرمال ويجري نقش بعض الأشكال الهندسية البسيطة على النسيج مثل المثلثات أو الحبيبات الصغيرة المتجاورة. يستخدم في صناعة السدو خيوط صوف الأغنام (الأبيض والأسود) ووبر الجمال والقطن. تستخدم الناسجة البدوية النول الأرضي الأفقي لحياكة السدو وهو عبارة عن قاعدة أفقية خشبية وبسيطة ليسهل استعمالها وطيّها ونقلها، كما تستعمل المغزل اليدوي للغزل. وتعمل جمعية السدو الآن على تطوير وتحديث المغزل لتسهيل استخدامه ولترغيب الشباب في الحرفة وجعلهم يقبلون عليها.

تمر حياكة الصوف بأربع مراحل مختلفة وهي: جز الصوف، ثم تنظيفه، ثم غزله، ومن ثم صبغه للبدء بحياكته. يقوم رجال البادية بجز صوف المعز والخراف خلال فترة الربيع، ويمتاز شعر المعز بمقاومته للماء أكثر من شعر الخراف، لذلك كان يستخدم لحياكة سقف الخيمة، وعلى الرغم من هذه الخاصية إلا أن المعز لم يكن متوافرا بكثرة في بادية الكويت، لذلك استعاضت النساء عنه بصوف الغنم الأسود. بعد عملية جز الصوف، تقوم النساء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بفك الصوف بأصابعهن، ومن ثم تمشيطه بواسطة مشط خشبي خاص بالصوف، ويجري غزله بعدها على المغزل، وذلك إما بحمله بين اليدين، أو بوضع القليل من الصوف على عصا تثبت تحت الإبط، ثم يغزل مباشرة على المغزل و بعدها يصبغ ومن ثم يصبح جاهزا للحياكة.

تفضل الناسجة البدوية استعمال الألوان القوية والصارخة كالأحمر والبرتقالي في منسوجاتها،لتحد من قسوة الصحراء وجفافها، فهي بذلك تضفي على منسوجاتها بشكل خاص وحياتها بشكل عام نوعا من البهجة المفقودة في البيئة الصحراوية وذلك بسبب طبيعتها الجافة. يعد اللون الأحمر من الألوان المفضلة لدى أهل البادية فهو يرمز إلى البهجة والفرحة واليسر، وبما أنه لون الدم فهو يرمز أيضا للحياة. تحيك الناسجة البدوية الأصواف إما بألوانها الطبيعية (الأبيض والأسود) أو بالاستعانة ببعض النباتات الصحراوية في تلوينها،مثل العرجون والعرفج اللذين يعطيان اللون الأصفر، والفيحا التي تعطي لونا ورديا مائلا إلى البني. يستخدم الصوف الأبيض دائما للصباغة، أما الوبر والشعر والقطن فتستخدم بألوانها الطبيعية من دون أن تصبغ عادة.

بعد ذلك أصبحت النساء يشترين المواد الطبيعية من المدن ويستعملنها في الصباغة مثل الكركم والعصفر اللذين يعطيان اللون الأصفر، وأعواد «الفواة» التي تعطي اللون الأحمر المائل للبني، والحنة التي تعطي اللون الأحمر الباهت، والقرف الذي يعطي لونا قريبا إلى الأصفر الباهت وبه قدر من اللون الأخضر.

وعلى الرغم من وجود هذه المواد الطبيعية إلا أن نساء البادية كن يعتبرن ألوانها غير مشرقة وغير زاهية، لذا بدأن يستعملن الألوان الكيميائية - كالأخضر والأزرق - المستوردة من الهند والتي تباع في أسواق الكويت والرياض و السماوة و الزبير والأحساء. كما أن النساء اللواتي لا يُجدن صباغة الأصواف كن يشترين الخيوط الجاهزة المصبوغة ليتمكنوا من حياكتها.

كما للخياط وللنجار وللصياد وللحداد عدة، للسدو أيضا عدة وأدوات خاصة به تستخدمها الناسجة في عملية الغزل والحياكة وهي كالتالي:

١- التغزالة: وهي عبارة عن عصا يلف عليها الصوف غير المغزول.

٢- المغزل: ويتكون من عصا خشبية ينتهي أحد طرفيها بخشبتين طول الواحدة منها ٥سم تقريبا، وهي مصلبة الشكل يتوسطها خطاف لبرم الصوف الملفوف حول «التغزالة» وتحويله إلى خيوط يطلق عليها «البرم» ثم تجمع هذه الخيوط على شكل كرات يطلق عليها «دجة».

٣- النول (آلة الحياكة): ويسمى السدو أيضا وهو عبارة عن خيوط ممتدة على الأرض تربط بأربعة أوتاد على شكل مستطيل.

٤- المنشزة: وهي قطعة خشبية مستطيلة الشكل ذات طرفين حادين، تستعمل لرصف الخيوط على السدو بعد تشكيلها.

٥- الميشع(المكوك): وهو عبارة عن عصا خشبية طولها حوالى ٦٠سم يلف حولها خيط اللحمة على شكل مروحي، ويفك جزء منه بطول مناسب قبل إدخال لقطة لحمة جديدة.

٦- القرن: وهو عبارة عن قرن غزال طوله عادة ١٥سم، يستخدم في فصل خيوط السدو بعضها عن بعض ووضعها في ترتيب صحيح أثناء حياكة الزخارف والنقشات.

٧- المدرة: وهي عبارة عن مقبض خشبي مثبتة به ذراع حديدية قصيرة تنتهي بطرف منحن، ويعتبر تصنيعا جديدا لفكرة القرن.

٨- المدراة: وهي أداة مصنوعة من الحديد أو الخشب على شكل سن من أسنان المشط وأطول منه ويسرح به الشعر المتلبد.

وبالنسبة إلى المواد الخام التي تستعملها الناسجة فهي كالتالي:

١- الصوف: يعتبر الصوف من أكثر الخيوط شيوعا لوفرته وسهولة غزله وصباغته ونسجه. يفضل قص الصوف من الأغنام وهي حية، حيث إن الصوف المأخوذ من الأغنام بعد ذبحها غالبا ما يكون معرضا لانتشار العُثَّة فيه بسبب وجود قشور من الجلد.

٢- القطن: غالبا ما تكون خيوط اللحمة المستخدمة في الحياكة من القطن. وعلى الرغم من افتقار القطن إلى مرونة الصوف، إلا أنه متين وسهل الاستعمال للنسيج ولا يتلف بسهولة.

٣- الوبر: يؤخذ الوبر من الجمال حين يتساقط الشعر ومعه الوبر على هيئة كتل متشابكة صيفا عندما يكون الجو حارا ودرجات الحرارة مرتفعة جدا.

٤- شعر المعز: تعد ألياف شعر المعز طويلة ومتينة وصعبة الغزل، إلا أن هذه الخاصية وغيرها من الخواص كاللون الأسود الداكن الذي يتميز به والذي يمتص الحرارة، والنسيج الذي عندما يبتل تتفتح خيوطه ويزداد التحامها مع بعضها البعض، ونظرا إلى تمتعه أيضا بالخاصية الزيتية فإن النسيج يصبح طاردا لماء المطر، إضافة إلى أنه قوي شديد التحمل ولا يرتخي.

الجمعية

في عام ١٩٧٨ ظهرت فكرة إنشاء مؤسسة أو تجمع للحفاظ على التراث الفني من الاندثار، وبالفعل هذا ما حصل، فقد تضافرت واجتمعت جهود عشرين مواطنا ومواطنة بعد عام واحد العمل على إنجاز هذه الفكرة، التي تبلورت فيما بعد و أطلق عليها اسم مجموعة (السدو)، والتي كان أهم أهدافها العمل على نشر الوعي الفني والجمالي من خلال التعريف بالتراث البدوي والحرف اليدوية، والمحافظة عليها و تطويرها و إحيائها وضمان العمل بها.

وفي ١٠ ديسمبر ١٩٨٠ أُسست مؤسسة السدو للتراث الشعبي وذلك لإضفاء الصبغة القانونية على المجموعة، وقد رصد مبلغ قدره عشرة آلاف دينار كويتي كرأس مال للمؤسسة الوليدة وساهم فيها المؤسسون بالتساوي بواقع ٥٠٠ دينار كويتي لكل منهم.

حازت هذه المؤسسة الجديدة الدعم والتأييد من جميع الجهات الرسمية في البلاد، كما منحت الدولة هذه المؤسسة في عام ١٩٨٠ أحد أهم مبانيها التراثية القديمة لتتخذه مقرا لها، وهو بيت المرحوم يوسف المرزوق، الذي بناه في عام ١٩٣٦ وصممه على الطراز الكويتي القديم متأثرا بالعمارة الهندية الإسلامية، وفي عام ١٩٣٨ بيع المنزل للسيد يوسف شيرين بهبهاني، وفي عام ١٩٧٦ استُملك من قبل الدولة وأصبح تابعا لوزارة الإعلام.

«مزودة» بنقوش العويرجان والمدخر حوالي عام ١٩٤٠ من مجموعة بيت السدو

قسمت مجموعة «السدو» المنزل إلى عدة أقسام: القسم الإداري، والقسم التوثيقي لعمليات الحياكة في البادية، والقسم الخاص بعروض الصوت والصورة لأعمال السدو، ومنها لعرض نماذج من أعمال السدو والملابس والأدوات التي كان يستخدمها أهل البادية في حياتهم اليومية، ومن الأقسام أيضا ما يعرض نماذج مصغرة لأدوات الحياكة عند أهل البادية وذلك لتدريب الأطفال الصغار على الحياكة وأعمال السدو، ومنها ما خُصص لتدريب الكبار إضافة إلى غيرها من الأقسام. وهكذا استغلت مجموعة «السدو» البيت بشكل يتماشى مع طبيعته الجمالية والتراثية وما يحتويه من فن تراثي راق.

تولّد عن هذا الاهتمام، الذي حظيت به هذه الحرفة التراثية من قبل جماعة السدو والناسجات أنفسهن، تطور الحرفة ومواكبتها لمتطلبات العصر وانتشارها، وزيادة الوعي العام بأهمية التراث الفني في الكويت، ونتيجة لهذا الاهتمام والانتشار والوعي العام، حازت الناسجة الكويتية - والبالغة من العمر الآن الثامنة والستين عاما تقريبا - السيدة عبعب فرحان العازمي (أم ناصر) جائزة الإبداع للمرأة في الوسط الريفي من بين ثلاثين امرأة في العالم جرى اختيارهن من قبل مؤسسة القمة العالمية للمرأة في جنيف والتي تعمل تحت مظلة الأمم المتحدة عام ١٩٩٦ تقديرا لجهودها الإبداعية في مجال الحرف اليدوية. تختار المؤسسة سنويا عددا من النساء المميزات في عطائهن اليدوي كل في مجالها. ولا تقل بقية الناسجات كفاءة عن أم ناصر في عملها، إلا أن خصوصية عملها وتميزه عن غيره من الأعمال أوصلها إلى العالمية، فهي لا تتقيد بالنقوش التقليدية فقط كالشجرة والعويرجان والضلعة وغيرها، بل تبتكر نقوشا جديدة تستوحيها من البيئة المحيطة ومجريات الحياة اليومية، ومثال على النقشات المستلهمة من البيئة والأدوات المحيطة بها، استعملت أم ناصر نقشة المشط والمقص والدلة والمبخر وغيرها، كما ابتكرت نقشة التراشي (الأقراط) أو المضاوي التي تدخلها بكثرة في نقشة الشجرة، هذه النقشة استلهمتها من زوج أقراط اشتراه لها والدها عندما كانت صغيرة من الأحساء. ومن النقشات الغريبة والمستوحاة من مجريات الحياة والتي جاءت بها أم ناصر إلى بيت السدو عام ١٩٩٤، نقشة عاصفة الصحراء نسبة إلى حرب تحرير الكويت من العدوان العراقي عليها في عام ١٩٩٠، حيث فقدت أم ناصر ولدها في تلك الحرب عام ١٩٩١، وهذه النقشة عبارة عن مجموعة من الأشكال التي تشبه الطائرات، والتي تعبر أم ناصر من خلالها عن مدى حزنها وفرحها في الوقت نفسه على ولدها الذي فقدته شهيدا فداء لوطنه، وبذلك تكون قد خلّدت ذكراه في هذه النقشة غير التقليدية المميزة والقريبة إلى قلبها.

وعلى الرغم من الرعاية التي تلقاها هذه الحرفة، والرقي المهني الذي وصلت إليه وحققته، إلا أنها تواجه بعض التحديات والصعوبات منها: محدودية سوق الحرفة وقلة الإقبال على الحرف التقليدية بشكل عام، حيث إن منتجات السدو لا تروَج إلا في بيت السدو والمعارض الخاصة التي يقيمها، إضافة إلى بعض المحلات التجارية التي تعد على الأصابع، كما أن المنافسة بين السدو اليدوي التقليدي والسدو المصنع ميكانيكيا والأقل سعرا تعتبر قوية وشديدة. هذا بالإضافة إلى أن معدل عمر من يزاولن حرفة السدو حاليا هو ما بين ٥٥ و ٦٥ سنة، وهذا مؤشر خطير جدا ينذر بانقراض هذه الحرفة الفنية التراثية إذا لم يجرِ دعمها وتداركها.

جهود الأعضاء

تعد الشيخة ألطاف سالم العلي الصباح، أحد أهم الأعضاء المؤسسين والداعمين الرئيسيين للجمعية الحرفية للسدو. درست علم الأنثروبولوجيا، وحصلت على شهادة الماجستير في علم الأنثروبولوجيا الاجتماعية من الجامعة الأمريكية في بيروت. عملت بالتدريس في جامعة الكويت لسنوات عدة، كما شاركت في عضوية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. ساهمت في تأسيس مشروع السدو للمحافظة على فن حياكة الصوف في البادية، إضافة إلى أنها أشرفت عليه سنوات عدة. وهي نائبة مشروع «رعاية الحرفي الكويتي» في الأمانة العامة للأوقاف، «جمعية السدو» وأول رئيسة فخرية لها، التي أُسست عام ١٩٩١، أي بعد الغزو العراقي للكويت، الذي خلَف أضرارا مادية ومعنوية جسيمة على الدولة وأفراد شعبها، منها بيت السدو، الذي طوِّر فيما بعد ليصبح أول تنظيم تعاوني حرفي في دولة الكويت، قيمة سهم العضوية فيه ٦٠ دينارا كويتيا. تهتم هذه الجمعية التطوعية الجديدة بتطوير الإنتاج الحرفي وتسويقه داخل وخارج البلاد.

قامت الشيخة ألطاف بتركيز نشاطها في الفترة الأخيرة على البحث والتوثيق وإصدار الدراسات حول الفنون والحرف التقليدية، حيث إنها تؤكد على ضرورة توثيق أهم تقاليد الحرفة خوفا عليها من الاندثار الكامل، كما هناك حاجة إلى ما ينعش العمل ويبعث فيه الروح من جديد بشكل كبير، وهذا يتطلب تضافر الجهود العامة والخاصة لرعاية أفضل للحرف التقليدية واستعمالاتها الحديثة. لها كتابات عدة، ومساهمات خاصة حول التراث الثقافي والحرف التقليدية والفنون في الكويت، منها كتاب «تقاليد» الذي يقدم قراءات في الثقافة والفنون التقليدية الكويتية، وهو الكتاب الذي قام عليه هذا البحث.

يربط بين الشيخة ألطاف والتراث الفني والتقليدي حب وعشق من نوع فريد، حيث إن تواصلها مع جذورها التاريخية واعتزازها بهويتها العربية والكويتية وحبها لكل ما هو تراثي و قديم، كان الدافع الذي جعلها تتجه إلى دراسة الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الاجتماعية، وبالتالي تركيز اهتمامها وتفكيرها وجهودها نحو هذا المجال الذي تولدت عنه فكرة إنشاء بيت السدو.

وعن هذا المشروع أشارت إلى مدى سعادتها بالتعرف على حرفة السدو عن كثب، كما أنها كانت في كل يوم تزداد تعلما وتعلقا بها، فالتراث الكويتي فيه تمازج كبير بين البر والبحر، الأمر الذي يعزز فينا الشعور بالانتماء إلى أوطاننا، وما يبعث على الفخر أيضا، أن حرفة السدو قائمة على النساء ومهارتهن في العمل، حيث كانت الحياكة لأغراض نفعية فقط، أما الآن فأصبحت فنا جماليا زاهي الألوان يعبر عن المرأة وعاطفتها تجاه ما حولها بالرموز والنقوش التي تضيفها الناسجة إلى عملها. كما أن النسيج اليدوي فيه رونق وجاذب يختلف عن النسيج الآلي. رسّخ مشروع السدو مفهوم ضرورة وجود ركن للسدو في البيت الكويتي حتى يربط الشعب بأصوله.

وجماعة السدو إن كانت تصبو إلى شيء من تأسيس مشروع السدو، فإنما كانت تصبو إلى تقديم خدمة ينتفع بها الوطن والمواطن، ذلك لأن التراث المادي بدأ يقل وحرفة السدو بالذات، حيث باتت بأيدي ناسجات يمثل لهن هذا النوع من العمل مجهودا جسديا شاقا قد يؤثر بالسلب في صحتهن.

كل عمل في بدايته قد يواجه بعض الصعوبات والمعوقات التي قد تحد من نشاطه واندفاعه إلى الأمام، إلا أنه مع مرور الوقت والمثابرة على العمل تأتي الرياح بما تشتهي السفن. ومشروع السدو كأي مشروع آخر واجه في بداياته بعض المعوقات منها، اعتقاد البعض أن السدو هو حرفة من الماضي ولا تتفق مع تطور الحياة، لهذا نجد الإقبال على تعلمها والعمل بها قليلا، مع العلم بأن السدو هو أساس الفن الكويتي التقليدي، كذلك فإن هذا النوع من الأعمال في حاجة إلى دعاية أفضل وتسويق أكبر لمنتجاته، والدعاية والتسويق في حاجة إلى مكان ملائم يستوعب الأنشطة والمعارض التي يقيمها البيت بشكل مستمر، والمقر الحالي مناسب إلا أنه قديم جدا وفي حاجة إلى صيانة وترميم كاملين ليصبح جاهزا لاحتضان هذه الحرفة وتوابعها. لذلك فإن القائمين على بيت السدو يقيمون معارضهم في أماكن مختلفة خارج مقرهم كفندق شيراتون، وجامعة الكويت، والرابطة الثقافية النسائية، و جمعية أطباء الأسنان الكويتية، و بعض المدارس الخاصة، هذا بالنسبة إلى المعارض التي تقام محليا، أما المعارض التي تقام خارج البلاد فهي كثيرة منها في بيروت والقاهرة والدوحة ودبي وغيرها كثير من الدول والعواصم العربية والعالمية. إضافة إلى أن الدمار الذي خلّفه العدوان العراقي على الكويت عامة وعلى بيت السدو خاصة، زاد من سوء حالة المبنى.

وعلى الرغم من كل هذه المعوقات والتحديات التي واجهت أعضاء البيت،إلا أنهم تصدوا لها بكل ما أوتوا من إصرار وعلم وخبرة، و نجحوا في المحافظة على هذه الحرفة من الاندثار، كما أنهم في عام ١٩٩٤ قاموا بتحديث استخدامات السدو، فلم تعد الحياكة تقتصر على قطع السجاد والمطارح والمساند وغيرها من الأشياء التي كانت تستخدم في البادية فقط، بل أصبحت الناسجات تحيك السدو على الحقائب الجلدية العصرية، وحافظات النقود، وعلاقات المفاتيح، وبعض من قطع الأثاث الحديث كالكراسي واللوحات، هذا بالإضافة إلى مجموعة أخرى من الأعمال الفنية الحديثة ذات الصبغة التراثية التقليدية، مع الاستمرار في نسج القطع القديمة. كما قاموا بتطوير نول الحياكة القديم ليسهل استخدامه ويُقبل عليه المتدربون الجدد.

معارض وإنجازات

وعلى مسيرة ٢٣ عاما تقريبا، بدأ فيها بيت السدو كتجربة رائدة تنهض بالتراث الفني وتحميه من الضياع والنسيان، مرورا بجهد متواصل وعمل دؤوب يُعرِّف بالحرفة ويرتقي بها وبالعاملين فيها على حد سواء، وصولا إلى تحقيق جزء كبير من الأهداف والإنجازات التي كانت تصبو إليها جماعة السدو منذ البداية. هاهو بيت السدو الآن يفخر بأنشطته و

زيارة ولي عهد اليابان وحرمه لبيت السدو يرافقهما الشيخ سعود الصباح والشيخة ألطاف الصباح

إنجازاته التي وصل إليها وحققها، على الرغم من وجود الكثير من طموحاته التي لم تخرج إلى حيّز التنفيذ بعد. نذكر بعضا من هذه الأنشطة على سبيل المثال لا الحصر:

- مشاركة بيت السدو في معرض الكويت بالقرية العالمية في دبي مارس ١٩٩٩.
- المشاركة في احتفالية الكويت بيوم المرأة في المدرسة القبلية ضمن احتفالات الكويت عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠١.
- مهرجان دبي للتسوق مارس ٢٠٠٢.
- الأسبوع العربي الخليجي الموحد لدول الخليج العربية في أرض المعارض بمشرف أبريل ٢٠٠٢.
- المشاركة ضمن فعاليات مهرجان «عجايب صيف قطر» في الدوحة يوليو ٢٠٠٢.
- المشاركة في المؤتمر الدولي للفنون والحرف الإسلامية في أصفهان أكتوبر ٢٠٠٢.

وتهدف هذه المشاركات إلى تعريف الناس داخل وخارج البلاد بثراء الحرف الكويتية التقليدية التي تعتبر حرفة السدو إحداها.

كذلك ينظم بيت السدو العديد من الدورات التدريبية للكبار والصغار تهدف إلى تهيئة كوادر وطنية حرفية ذات كفاءة عالية، تتابع المسيرة التي بدأها البيت مع مجموعة الناسجات القدامى، لتنهض وترتقي بحرفة السدو وتأخذ على عاتقها مسؤولية التسويق والترويج للحرفة، كما أن الدورات لا تقتصر على المواطنين فقط، بل تشمل كل من لديه الرغبة في تعلم الحرفة سواء كانوا عربا أو أجانب.

من أهم إنجازات بيت السدو التي يفخر بتحقيقها، التعاون مع وزارة التربية لإدخال تعليم حرفة السدو ضمن المقررات الدراسية، إضافة إلى تنظيم دورات تدريبية على الحرفة أثناء فترة الصيف لطلبة المدارس.

ومواكبة للتطور التكنولوجي، صُمِّمت صفحة لبيت السدو على الإنترنت باللغتين العربية والإنجليزية، صممها الأستاذ صباح الراشد - أستاذ قسم الكمبيوتر في مركز التأهيل المهني - بالتعاون مع الشيخة ألطاف. يتميز هذا الموقع ببساطة تصميمه وزهو ألوانه، كما أنه أخذ الشكل الطولي في العرض حتى يضفي على الموقع نوعا من الرشاقة والانسيابية أثناء تصفح الموقع، يضم الموقع نبذة تاريخية عن حرفة السدو، وعن أنواع الحياكات والغرز، كما يوفر الموقع قطعا للبيع وأخرى للعرض. وقد استغرق العمل على هذه الصفحة مدة عام كامل للوصول إلى الصيغة النهائية لها، واستعين ببعض نصوص كتاب «تقاليد» للشيخة ألطاف الصباح.

كذلك سعى أعضاء بيت السدو للترويج عن قيمة الحرفة وتسويق منتجاتها، فقاموا بعمل بوتيك لبيع منتجات السدو في مطار الكويت الدولي، وهذه الخطوة تعتبر خطوة ذكية جدا من الأعضاء، ذلك لأن المطار هو واجهة البلاد ويمر فيه الكثير من الأشخاص من مختلف الجنسيات.

هذا ويفتح بيت السدو أبوابه للزوار ولكل من يريد التعرف على الحرفة، فبعض المدارس تنظم رحلات طلابية لزيارة البيت، كما أن الكثير من الأفراد يقصدون البيت للغرض نفسه، ويعتبر بيت السدو أحد أهم الأماكن التي يمكن لكبار ضيوف الكويت زيارتها، فعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر بعض هذه الزيارات:

- زيارة زوجة الرئيس الفرنسي السابق فاليري جيسكار ديستان في مارس ١٩٨٠.
- الشيخة فاطمة حرم الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان حاكم دولة الإمارات العربية المتحدة في أبريل ١٩٨٢.
- ولي عهد اليابان وحرمه يناير ١٩٩٥.
- حرم سفير جمهورية إيران نوفمبر ١٩٩٦.
- فائزة الكافي رئيسة الاتحاد الوطني للمرأة التونسية وعضو مجلس النواب أبريل ١٩٩٧.
- حرم سفير البحرين لدى الأمم المتحدة مارس ٢٠٠٠.
- الملكة رانيا العبد الله مايو ٢٠٠١.
- زوجة الرئيس البلغاري أكتوبر ٢٠٠٢.

وفي كلمة قصيرة لخّصت فيها الشيخة ألطاف سالم العلي الصباح ما يجول في خاطرها، رؤيتها المستقبلية لبيت السدو، حيث قالت: «يهمني أن أرى هذا البيت الكويتي محافظا عليه مرمما ومؤهلا ليصبح مركزا حضاريا ومدرسة ومتحفا حيا للمنسوجات الكويتية التقليدية». فهي تريد أن يضم المتحف في كنفه وتحت سقفه جميع الحرف الكويتية الشعبية التقليدية المتعلقة بالنسيج: كالسدو وصناعة البشوت والعبي والتطريز اليدوي التقليدي...إلخ، وذلك لتشجيع الاستمرار في العمل اليدوي ونشره وزيادة الوعي بين الناس بأهمية الماضي والتراث. يحتوي المتحف الذي تتمناه الشيخة ألطاف على شرح واف لتطور فن الحياكة في البادية، وقصة النسيج، وتنوع التطريز، وأيضا وجود عرض تفصيلي لمواد الحياكة الأولية وأدواتها واستخداماتها، كما تود أن تؤسس مدرسة خاصة للنسيج تقام بالتعاون مع الهيئة العامة للتعليم التطبيقي حتى تطور أساليب وأدوات الحياكة، وعمل دورات فصول تدريبية وورش عمل متخصصة، وأن يشمل المتحف مكتبة وأرشيفا عاما عن الحرف الفنية والمنسوجات التقليدية.

هذا وقد باشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أعمال الترميم الكاملة لبيت السدو في منتصف أكتوبر الماضي، وستشمل الإصلاحات أولا معالجة هبوط الأرضيات والشروخ في الجدران ومن ثم طلاؤها، إضافة إلى تغيير أرضيات الغرف وتعديل بعض تصاميمها، كما سيغطى المبنى من الخارج بمادة الجير الطبيعي وذلك حفاظا على منظره الأثري. هذا وقد رصدت ميزانية قدرها ٨٠ ألف دينار كويتي مبدئيا ليتابع بيت السدو بعدها مشاريعه القيمة في الحفاظ على التراث الفني ◆

www.sadu-house.com

السدو بحله عصرية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الزمن.. النصف الأول من عام ١٩٦١

المكان.. جامعة نيويورك - فصل مسائي

المادة.. مقدمة في الفن الإذاعي

خليط عجيب من النساء والرجال، مختلف الأعمار والألوان والأجناس والألسن، حفل من التعارف الصامت الممتلئ بعلامات الاستفهام، كل عن كل، يقطعه على الجميع فجأة صوت أقدام الأستاذ.

مساء الخير يبدأ بالقول ثم تبدأ جولة النظر والتدقيق في الوجوه بتأن وسط تمتمة من جميع الأطراف الناظر والمنظور إليه... حتى يصل بعينيه إلى تلك الفتاة الكويتية الضئيلة الحجم والعمر نسبيا، تتوسط القاعة بقصد أو من دون قصد، ما إن اكتمل العدد بالقادمين الجدد مثلها حتى شعرت بأنها تختنق من خواصرها وتصورت نفسها مثل قطعة من الفاكهة الطرية محفوظة في إناء من الحصى، قد جاءت إحداها على رأسها عندما وصل إليها الأستاذ محدقا في ملامحها الشرق أوسطية قائلا بلهجة تساؤل: إيطالية أم إسبانية..؟ قالت (بصوت منخفض): عربية.. من بلاد العرب.

فاطمة حسين
شهادة على رحلة عمر!

تتذكر فاطمة حسين يومها الأول في جامعة نيويورك، عندما دارت الأعناق باتجاهها وكذلك العيون في الأحداق، وتحولت حبة الفاكهة إلى دانة في قاع بحر متلاطم الأمواج من الأسئلة والاستفسارات والاستفهامات، حتى سألها أحدهم: أي المحيطين عبرت للوصول إلينا على «جملك».. الأطلسي أم الهادي؟ قالها بسخرية واضحة..

تدخل الأستاذ لحمايتها من الحرج، فأشارت إليه بيدها تبلغه بصمت استعدادها للإجابة، فصمت الجميع قالت: الأطلسي في المجيء، والهادي في المغادرة.. والعرب - أهلي - يسمون الجمل «سفينة الصحراء»، لذا نحن لا نملك الاعتراض على الأمريكان عندما يسمون سفنهم «جمال المحيطات».

استعذب الجمع التعبير وأبهجهم، لكنها أدركتهم بقولها: لكنني جئتكم على متن جمل السماء.. الطائرة.. التي وضع خطوطها الأولى العربي «عباس بن فرناس».

دارت الهمهمات ولكن بانخفاض تدريجي حتى هدأ الجميع، فاخترق المعلم «الصمت» بقوله: شكرا لكم جميعا.. قد ساعدتموني على تقديم البند الأول في الفن الإذاعي وهو «التفكير بموضوع يشد الانتباه ويثير الجدل».. ننتقل الآن إلى البند الثاني.. نتناول فيه كيفية التعامل مع الميكروفون... إلخ.

كان هذا هو الدرس الأول من مجموعة من خطوط ثلاثة لا بد من اجتيازها للحصول على القبول «كإذاعي»، فليس كل من يعمل بالإذاعة عندهم يعتبر إذاعيا - كما هو عندنا - بل لا بد له من اجتياز هذه الخطوط بنجاح.

أولا: الجانب التقني (الميكروفون، التسجيل، المونتاج / المكساج)... إلخ.

ثانيا: الثقافة العامة بدءا من المتاحف إلحاقا بالمعارض الفنية وانتهاء بالكتب والمتابعات الصحافية المستمرة للأحداث: سياسية، ثقافية، اجتماعية واقتصادية... إلخ.

ثالثا: إدراك أصول الموسيقى وتاريخها، والتمييز ما بين الكلاسيك والجاز والحديث، وكذلك التفريق ما بين السيمفونية والكونشرتو والسوناتا، حتى الوصول إلى الاستخدام بما يخدم الموضوع الإذاعي فيضيف إليه ما يستحق من إحساس تكميلي.

لكن اتجاها رابعا قد استجد حينها، وحينها فقط على المنهاج وهو «التلفزيون»، لقد اندفع في اتجاهه الجميع إلا ابنة العرب فقد اعتذرت لأن بلادها لم يصلها التلفزيون بعد، وما تصورت أنه قادم في السنوات القليلة القادمة.. لم تكن لتتصور والخطوط الهاتفية في ذاك الزمان معدومة ما بين الكويت وأمريكا، ما كانت تتخيل بأن، وعند نطقها لتلك الجملة، أهل الكويت كانوا يتهافتون على شراء التلفزيونات، إذ كان إرسال التلفزيون الخاص قد بدأ فعلا.. وبعد مرور فترة وجيزة اشترته حكومة الكويت وعممته بعد مرور عام أو بعض عام من الإرسال التجاري عندما اكتشفت أهميته وكذلك خطورته الإعلامية.

قد تكون السيدة أنيسة جعفر والسيدة باسمة سليمان أول الوجوه الكويتية التي استقبلتها الشاشة والناس بترحاب شديد، وبمساعدة أخوات عربيات من مصر المحروسة كانت بينهن الممثلة الشهيرة زيزي مصطفى.

كان لكل من الأخوات أنيسة جعفر وباسمة حضور مميز، باسمة بجمالها وطلتها البهية على الشاشة ولغتها الجميلة وكذلك الصوت، وأظن أن فتيات الكويت حينذاك أخذنها كمثال للتأنق وتسريحات الشعر المتميزة.

أما أنيسة فقد قدمت صورة الأم لجميع أطفال الكويت، تقدم النصائح والنواهي وكذلك التسلية حسب إمكانات تلفزيون الكويت.

جاءت بعدهن أمينة الشراح وليلى شقير وهدى المهتدي، ولأن أمينة كانت الكويتية بينهن فقد حظيت برعاية خاصة، ولقد كانت فتاة جميلة لكنها محدودة الإمكانات لغويا رغم حضورها المبهج على الشاشة.

أما اطلالة منى طالب فيما بعد، فقد قدمت ثورة في استقبال فتيات الكويت السمراوات الجميلات يصحبها صوتها العذب ولغتها الجميلة.

لم تستقبل العائلة الكويتية المحافظة - بطبعها وتراثها - فكرة اشتغال بناتها بالتلفزيون استقبالا سهلا ميسورا لأسباب أرى فيها شخصيا ما يلي:

كان الناس ينظرون إلى الشاشة التلفزيونية على أنها امتداد للشاشة السينمائية، ولما كانت قصص وحكايات الممثلات وعلاقاتهن وزيجاتهن وطلاقاتهن، والفضائح اللاحقة بذلك أيضا كانت تملأ المجلات الاجتماعية والفنية، بل كانت تلك القصص والحكايات - صدقت أو كذبت - وسيلة استرزاق ودعم مادي لكثير من الصحف، مما ساهم في خلق موقف سلبي من المجال ككل بحثا عن مداراة للذات، أو البعد عن الصداع الاجتماعي وكلام الناس - كما كان يسمى.

إن العمل الإعلامي يتقدمه التلفاز له مسار واضح المعالم، لا يقبل بالمناطق الرمادية، فالإنسان إما ناجح وإما فاشل، وإن وجد - من هو بين بين - أي على الطريق، فهو إما أن يكون هابطا على سلالم الفشل أو صاعدا على سلالم النجاح، ولأن الناس كل الناس، الكبير منهم والصغير، الرجل والمرأة، يخشون الفشل فإن الإحجام عن دخول المجال يبدو أنه السبيل الأسلم لـ «درء المفسدة» بحسب القاعدة الفقهية، وهو السبيل الأسهل من «جلب المنفعة» لما يترتب على ذلك من جهد عظيم.

وهكذا التقى المستوى الاجتماعي مع المستوى الشخصي أو الذاتي في إحجام الفتاة عن اقتحام التلفزيون وقبله «الإذاعة»، لكن الإذاعة وبانضمام التلفزيون إليها كوسيلة إعلامية أصبحت - أي الإذاعة - المجال الأكثر رحمة، إذ أصبحت تمثل المنطقة المتوسطة ما بين السفور والحجاب أي ما بين الانغلاق والانفتاح، فالمادة الإذاعية مكتوبة ومصححة ومنقطة ومشكلة وما على المذيعة أو مقدمة البرامج إلا مراجعتها مرات تتناسب مع قدراتها اللغوية حتى تخترق الآذان، وإذا حدث وجرحت أذن مستمع ما، فإن تجاوز الأمر يبدو ميسورا، وينتهي الموقف - ربما - بلعن صوت قد لا يذكر المستمع من هو! لكن التلفزيون يفضح كل مستور، ما تريد المذيعة أو مقدمة البرامج أن ترفع الستار عنه أو تسدله عليه، فالقدرة اللغوية والقدرة الثقافية وموهبة الوصول إلى الناس بوساطة العين فقط أو القلب أو الأذن أو العقل أو الوجدان.. وكذلك من يتقدم من! ومن يسيطر على من! من هذه الحواس. كل ذلك منوط بذكاء المشاهد الفطري الذي يحدد تجاوبه وفق متطلباته ومتوقعاته أيضا.

ثم يبقى أمر غاية في الأهمية وهو تكوين رأس مال من تجاوب واحترام المذيعة أو مقدمة البرامج للمشاهد مع درجة تجاوب المشاهد معها. يصب رأس المال هذا في نشاط استثماري إعلامي موحد ينقلها من درجة إلى درجة أعلى وينقل المشاهد أيضا من درجة إلى درجة أعلى.. فالمقدمة أو المذيعة في نمو والمشاهد أيضا في نمو يجعل منطقة «الوعي» في نشاط دائم بالاتجاه الإيجابي - كما نأمل.

لعلها من مسلمات القدر عدم استغناء الرجال عن النساء وعدم استغناء النساء عن الرجال، وفي بناء الحضارات كل الحضارات كانت هناك نساء يعملن وكان هناك رجال يعملون، والناتج إنما هو بجهد الاثنين معا مكملين بعضهما لبعض، هذه الأدوار تتغير وتتداخل مع تغير الزمن وحاجة المجتمعات لمن تكون حاجتهم عنده. لكن اللحمة التي صنعها الرجل، في التصاق الرجولة بالذكورة، تخلت عنها المرأة، فلم تعد تفرض على المرأة أن تكون أنثى ولا تتوقع من كل أنثى أن تكون امرأة، فأنوثة المرأة ملك ذاتي تتصرف فيه المرأة كيفما تشاء وأينما تشاء، وتأخذ منها بدرجات حسبما تتطلب الحاجة إلى ذلك.

أما الرجل، والشرقي منه بالذات والعربي خاصة، فلا الدين ولا التعليم ولا التمدن والتحضر استطاعت أن تجعله يعتبر ذكورته أمرا خاصا به للاستخدام في المواقع التي تخصه، مما يجعل الفرق في هذا المجال شاسعا بين الاثنين، فهناك وضوح وشفافية عند النساء مقابل ضبابية وادعاء عند الرجال.

والرجل هنا غير ملوم لأنه نبت وترعرع على ذلك، فالأم تغذيه من هذا اللبن والمدرسة تضيف إلى ذلك، وعدم الاختلاط يجذر هذا الحس الذكوري بدلا من تقليمه حتى تستوي المجتمعات إنسانيا.

فليس من الغريب، والحالة هذه، زرع الأشواك في طريق المرأة حتى لا تتفوق على الرجل بالمعنى البسيط الساذج الذي يفهمه البسطاء والسذج من الرجال.. وأنا - شخصيا - أعتبر كل من يفكر في ذكورته قبل رجولته إنما هو من البسطاء ممن يشكلون أرقاما بلا ثقل إنساني.

لا يخلو مجتمع التلفزيون أبدا من إرادة ذكورية عارمة من أجل إبقاء المرأة في حيز الجمال والأناقة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(الصورية)، أما المحتوى فإن لحق بذلك فلا بأس، وإن لم يلحق فقد حددت الأولويات.

لهذا يمثل القفز على هذا الحاجز منطقة خطر قد تنال منها بالأساليب النظيفة أحيانا وبالبالغة القذارة أحيانا أخرى.

وإذا كان هذا الوضع غير الصحي وغير السليم يكشف عن وجهه في مجالات مهنية كثيرة فهو في المجال الإعلامي، بالذات، يكشر عن أنيابه لسببين:

١- العمل الإعلامي عمل في النور لا يقبل الظلمة، بل هو الذي يضيء مواقع الخبر والحدث والرأي.

٢- هو عمل علمي فني معا، فهو ليس علما خالصا وليس فنا خالصا، ولا يستطيع أي من هذين العنصرين التخلي عن الآخر وإلا اختل الميزان.

والمنافسة قد تضطر الإنسان أحيانا إلى القفز على الحواجز الخطرة من أجل إيذاء الآخرين، والمنافسة المهنية عندما تبلغ مبلغ الغيرة فإنها تعمي العين والضمير أيضا، والمرأة هنا تصبح أولى الضحايا. هذا الأمر أو هذا الوضع يضاعف من مسؤولية المرأة المهنية الإعلامية في حماية نفسها مما يقيد في كثير من الأحيان حركة إبداعها.

هنا، وفي هذا الوضع الدقيق، نتساءل هل يمكن أن يؤدي وجودها في التلفزيون خدمة لقضاياها، يتقدم ذلك هذا الموقف الحرج الذي تجد نفسها فيه على الدوام؟

أرى شخصيا أن الوجود في حد ذاته هو مكسب للمرأة مهما بلغت سلبيته لأنه كسر للحاجز الأول منه، ننتقل فيما بعد إلى ما يمكن أن يطلق عليه الإيجابية وهي بالنسبة إلى التلفزيون كما هي عند المهن العلمية الفنية الأخرى كالهندسة مثلا.. نحتاجها في مجالين:

الأول: اختراقها لمجالات كانت لها مسحة ذكورية مثل تقنية التصوير والمونتاج والإخراج، وكذلك الكتابة الإبداعية والإعداد الذي يتطلب جهدا بحثيا ... إلخ.

الثاني: وصولها إلى مراكز متقدمة إداريا وماليا بحيث تملك جزءا من القرار يحمي أخواتها من إمكانات القفز، التي أشرنا إليها سابقا، لا من أجل التحيز للمرأة - وهو أمر مذموم - بل من أجل تعديل الأوضاع وإقرار العدالة.

لكن يظل أثر هذه المواقع على من يشغلها لا على المرأة إلا بالضئيل من المكاسب - ربما - وهذا بإضافة جملة إلى تاريخ المرأة أو رقم جديد في إحصائيات الدولة.

إنها المسؤولية، والمسؤولية فقط، هي التي تجعل من المرأة منتجة، متقدمة، نافعة لقضاياها، بالإضافة إلى طبيعة المرأة وقدرتها على الإحساس بالآخر.

لما كان إعلامنا حكوميا، وعلى رغم تقدمه على إعلام الكثير من دول العالم الثالث الذي ننتمي إليه، فإن الحكومات عموما لا تحب النساء، لأن تثمين المرأة للحرية في نظري هو أكثر عمقا من تثمين الرجل لها، لأنها لا تحصل عليها بالسهولة واليسر اللذين يحصل بهما الرجل عليها، وبالتالي فممارستها لها لا تنازل فيها في أغلب الأحيان، فهي لا تؤمن بأنصاف الحريات وأرباعها، لذا ترى الحكومات عموما صعوبة في ترويضها وإرغامها على عمل ما لا تقتنع به، مهما كان الثمن الذي قد يقبله الرجل، فالرجل أكثر قدرة منها على إعادة حساباته، مما يجعله أكثر قدرة أيضا على المرونة.

ولا نستطيع أن ننكر أن للمرأة دوما قضية وقضية عامة مجتمعية، أكثر مما هي قضية نسائية، وذلك لروابطها بالماضي والحاضر والمستقبل، وعلى رغم أن أقدامنا قد وطئت القرن الواحد والعشرين إلا أن قضايا النساء في مجتمعاتنا النامية تتجه نحو التعقيد أكثر مما تتجه نحو الحل، والسبب في ذلك أن نصف المجتمع - أي الرجال - لا يهتم بها ويتصور أنها لا تخصه من قريب أو بعيد، أما النصف الآخر - أي النساء - فإن الأغلبية لا تعرف شيئا عن الأقلية، والأقلية لا تعرف شيئا عن الأغلبية، وللقارئ والقارئة أن يملأ خانات الأقلية والأغلبية من أي صنف يريدون ما بين التعليم والجهل، الثقافة العامة وانعدامها، الفقر والغنى، التحرر والمحافظة، التقدم والتخلف، الاهتمام بالشأن العام - والنسائي بالذات - وعدم الاهتمام من قريب أو من بعيد بالشأن العام وخاصة الشأن النسائي.. يستطيع كل مواطن أو مواطنة أن يملأ خانات الأقلية والأغلبية بأي من هذه الصفات، وبسهولة عجيبة، انطلاقا من تجربته ورؤيته الذاتية، وسوف يكتشف أن لا جسور ثقافية ولا إنسانية تربط أي مجموعة بالأخرى.. مما يجعل القضايا العامة، وقضايا المرأة بالذات، تدور وتدور في دوائر مفرغة من الإشارات إلى سبيل الإصلاح، مجترة دوما الأسباب والدواعي لسوء الحال مستظلة بظلال العادات والتقاليد.

بهذا نأتي إلى الموقع ذي الفرصة الأكبر للاستثمار فيما يخص قضايا المرأة، وهل هناك طريق أفضل وأقصر من سبيل الإعلام، وخاصة في التلفزيون وفي ذاك الزمان بالذات، حيث لا منافس على الإطلاق والناس ما زالوا مبهورين بالاختراع الجديد، ولا أستطيع أن أنسى مطالبات الناس شفويا وتحريريا واستخدامهم لمواقعهم الاجتماعية في الضغط على الحكومة من أجل تقليص ساعات البث من أجل أن يخلد أطفالهم إلى النوم.. وكيف أن الإرسال الصباحي جاء حلا لمشكلة العطلة الصيفية للأطفال سابقا النوادي الصيفية والبرامج الترفيهية المنتشرة اليوم في البلاد وتسهيلات السفر والمشاريع السياحية.. كل هذه الظروف توضح معالم تلك الفرصة الذهبية للتأثير.. فهل تراها قد استثمرت؟!

إنه، وبالعودة إلى ذلك الوضع وإلى ذكريات الأوضاع التي عايشتها، وما زلنا نعايش بعضها حتى اليوم، آتي إلى وجودي في هذا الجهاز المهم ما بين عامي ١٩٦٣ و ١٩٧٦.

هنا أستطيع أن أدعي أن قبولي لعرض السيد يعقوب الغنيم مدير التلفزيون آنذاك للمشاركة معهم - ومن منازلهم - كما كان يطلق على التعاون آنذاك في إعداد وتقديم «برنامج المرأة» كان لتأدية رسالة معينة كان رأسي الصغير ممتلئا بها، ولذلك اشترطت عليه ألا يحمل البرنامج اسم المرأة لما لحق بها من زخارف إعلامية عمت وشملت المطبوع والمذاع والمصور من حياتها. وما إن أعطاني الضوء الأخضر حتى احترت أولا في التسمية، وبالمصادفة وقعت بين يدي مجلة نسائية تونسية اسمها «دنيا المرأة»، فقلت له سيحمل البرنامج اسم «دنيا الأسرة» وسيكون حواره وضيوفه وقضاياه وتوجهاته إنما هي للمرأة والرجل على السواء لأن الاثنين معا يحملان مسؤولية الأسرة.

وهكذا.. كان.. وأظنني، وبشهادة هذا المجتمع، لعبت دورا في التربية والتعليم والتوجيه والانفتاح على العالم الجديد من المستجدات التربوية صعودا إلى المشاكل المتوقعة.

مجتمع الكويت آنذاك كان نصفه على الأقل من إخوتنا العرب، وما كانت أجهزة الإعلام تستخدم غير اللغة العربية الفصحى، ولأنني قد سبق لي أن أدخلت اللهجة الكويتية (الراقية) - كما كان يطلق عليها - أدخلتها في إذاعة الكويت في تجربتي الأولى هناك في إعداد وتقديم برنامج المرأة اليومي الصباحي.. فقد كان المدير يعقوب الغنيم مترددا في إعطائي الإذن بذلك، وما إن شاهد التجربة حتى زاد اقتناعه بأن الوصول إلى قلوب الناس وعقولهم منوط بالوسيلة، واللغة هي أهم الوسائل على ألا تبتذل، حتى أن إحدى المقالات جاءت في إحدى الصحف نقدا قاسيا لما أسماه لغتي المترفعة، ولم تكن كذلك على الإطلاق، وكم دار الجدل في الصحافة حول مهمة الإعلامي - بسبب ذلك - هل هو اللحاق بالناس أم دعوتهم إلى اللحاق به.. وكنت دائما أقول إن احترام كل طرف للآخر هو سبيل القبول للمنطق الجديد حتى لو كان الموقف رفضا لا قبولا.

أظنني قد شغلت الصحافة وانشغلت الصحافة بي خلال خمس عشرة سنة متوالية كان أصعبها السنوات الأخيرة، عندما أبلغت رسميا ألا أتعرض لقضية حقوق المرأة السياسية وغير السياسية.

هنا بدأت أفقد حماسي للعمل التلفزيوني على رغم إصرار المسؤولين على بقائي معهم واستمتاعي بتقديرهم وحب الناس.

قد لا يكون من الملائم أن أستخدم تجربتي الشخصية - كمثال - وأنا أخوض في عموميات الموضوع عن «صورة وحضور المرأة الكويتية في التلفزيون قديما وحديثا»، لكنني أستخدم نفسي كمثال للشجاعة التي تستطيع أن تتسلح بها المرأة بالعلم والثقة بالنفس والوضع العائلي المستقر، واستخدامها بإشهار سلاحها في وجه ما يطلق عليه التقاليد والأعراف وأحيانا التدين وأحيانا الدماء الزرقاء وأحيانا الأصل والفصل.

لقد نجحت في عملي على جميع المستويات الرسمية والشعبية وعلى الشاشة الفاضحة على رغم أني لست جميلة ولا أملك صوتا جميلا، لكن الشيخ جابر العلي الصباح - يرحمه الله - وكان وزيرا للإعلام قال لي يوما «بنت حسين، أنا أجزم أنك تستطيعين تنويم أهل الكويت مغناطيسيا، إن دعوتهم إلى ذلك، عبر هذه الشاشة وسينامون جميعا».

قلت له «هذا أجمل وسام علقته يا أبا علي على صدري».

ما شغلت الناس بجمال طلعة لأنني لا أملكها، وما شغلتهم بحلاوة صوت لأنني لا أملكه... كنت أطل عبر الشاشة بلا ماكياج، وخلافي مع مدير الاستديو المرحوم «أبوالعلا» لا ينتهي من أجل هذه النقطة بالذات، حتى أنه كان يحمل «البودرة» بيده ويستجديني أن أضعها من أجل الكاميرا لا من أجلي.

الناس يحبون في مجالسهم الحديث الحلو الجديد البعيد عن التشنج... المفيد في معلوماته الدقيق في نقله، والذي يمس حياتهم اليومية... مشاهداتهم... حواراتهم... استفهاماتهم... هذا بكل بساطة ما كنت أقدمه لهم، ولكن بالكم الكبير من المعلومات التي كانت كفيلة بتصحيح معلومات وممارسات سابقة أو أحيانا قلبها رأسا على عقب... وحدث ذلك بالكثير من الاحترام المتبادل والذي - لا بد من الإقرار - بأنني أتمتع به اليوم.

أظن أن هذه البوابة تقودنا إلى حجم دور المذيعة الكويتية أو مقدمة البرامج وقيمته - رغم اختلاف المهتمين - مقارنة بأختها العربية.

هناك اختلافات موضوعية بين كل من المذيعة ومقدمة البرامج أولا، واختلاف آخر بين الموظفة بالتلفزيون والضيفة من أمثالي... وكذلك بين المذيعة ومقدمة البرامج إن كانت كويتية أو غير كويتية... وكذلك بين المقدمة المعدة أو المقدمة غير المعدة لمادتها.

المذيعة تتعامل مع الجهاز بساعات معينة تأتي لتقرأ ما يسجل لها على الورق، إن كانت عملية ربط بين الفقرات أو قراءة نشرة أخبار، أو قراءة تعليق على فيلم تسجيلي أجنبي أو غير تسجيلي.

أما مقدمة البرنامج فإن عليها أن تستوعب المادة المكتوبة لها لتقديمها، وتساعد أحيانا في بعض الرتوش التي تجعلها ميسورة لها في التقديم وميسورة للمشاهد في الاستيعاب.

أما ما بين الموظفة في التلفزيون والمتعاملة أو المتعامل معه من الخارج، فمن الواضح أن المتعامل يتمتع بحرية أوسع نطاقا من الموظف في مجال الاختيار بالنسبة إلى الموضوع وكذلك الأسلوب، لكن قيود اللوائح والقرارات والغيرة المبطنة - إن حالفه الحظ - تتدخل هذه العوامل في تقييد حركته المثيرة للغيرة أصلا من المكبلين من الموظفين فيما يخص ساعات الدوام، هذا بالإضافة إلى مساحة إملاء الشروط عند المتعامل، الأمر الذي لا يقدر عليه الموظف، مهما تعددت المجالات إلا أن الحرية لا يمكن مقارنتها بالقيد.

بعد إدراك هذه الاختلافات لا يبدو صعبا على أي دارس أو ملاحظ أن يقف على قيمة أو دور المذيعة أو مقدمة البرامج إن كانت كويتية أو غير كويتية. فالعنصر الأساسي في القيمة الحقيقية والدور الإيجابي هو حجم التجاوب الجماهيري مسبوقا بالقبول العام للشخص والموضوع والتوقيت والأسلوب، و في ظني أن في هذا يتساوى الاثنان الكويتي والعربي... إلا أن المعادلة تسهل مع توازن العناصر الأربعة (المقدم، الموضوع، التوقيت، الاسلوب)، وتصعب إن أصابها الخلل في أي منها، وفي هذه الحالة فقط يتقدم الكويتي على غير الكويتي، فهو معذور دوما على المستويين الاجتماعي والرسمي، على المستوى الاجتماعي لضعف ثقة العموم بالقدرة الكويتية فإن أبدع فهو مبهر، وإن قصر فليس في الإمكان أحسن مما كان، وعلى المستوى الرسمي يتجاذب أطراف القرار الإشفاق والعطف بحجة التشجيع من طرف وحجة كل إناء ينضح بما فيه من الطرف الآخر.

ولكن العنصر الذي يغط في سبات عميق، فيما يتعلق بتلفزيون الكويت من أول إنشائه حتى يومنا هذا، هو غياب استثمار وتدريب وتشجيع الطاقات الشابة ودفعها للإبداع وفق خطة محكمة الرسم، تتعهد هذه الطاقات باستمرارية التدريب والاطلاع على المستحدثات وحمايتها من الغرور، وربطها بالإنجاز العملي والفني والتقني الإبداعي ملحقا بذلك التشجيع المادي.

حركة النقد الداخلي المستمر عملة لها وجهان، وكثيرا ما يظن الناس أن النقد هو تبيان للعيوب فقط، إن الخضوع لرأي الصحافة فقط، حكما على الإنجاز التلفزيوني، خادع كما هو خادع قبول الحكم من الجهاز نفسه ومن المسؤولين عن الأجهزة كل فيما يخصه.

أظن أن وجود جهاز محايد له خلفية علمية وفنية وليس له ولاءات خاصة إلا لضميره وعلمه بالقدرات والإمكانات المتاحة، جهاز فاعل يربط الخيوط الموشكة على الانقطاع ما بين التلفزيون والمشاهدين، يمكن أن يساهم مساهمة فاعلة في إعادة التلفزيون إلى قيادة الرأي العام بدلا من السير معه جنبا إلى جنب كالإخوة ولكن الأعداء ◆

فتيات جميلات، أجساد مكشوفة، حركات غرائبية ... ثالوث يحدد الشكل النهائي لمعظم أغاني الفيديو كليب التي تذيعها الشاشات الفضائية العربية الآن.

كرس «الفيديو كليب» منهجا في التعامل مع عناصر بعينها لصناعة هذا الفن الجديد، وفي مقدمة تلك العناصر الاستعراض الذي تلعب فيه المرأة دورا رئيسيا قد يكون أكثر أهمية ووضوحا من أداء المطرب أو المطربة.

وأدخل «الفيديو كليب» حاسة البصر في استقبال الأغاني، بعد أن أبعد حاسة السمع عن هذا المجال، ومن ثم تطلب الأمر من «صُناع» تلك الأغاني توظيف عناصر بصرية جذابة للعين، وكان جسد المرأة أسرع وأسهل تلك العناصر.

«الفنون» ترصد هذه الظاهرة وتحلل أسبابها من خلال هذا التحقيق الذي أجري في مصر ولبنان.

كريم عبدالسلام - مصر ، فيكي حبيب - لبنان

المرأة في الفيديو كليب

وجوه جميلة وأجساد مجنونة

الناقدة الدكتورة هدى طعيمة الأستاذة في كلية التربية الموسيقية بالقاهرة تقول: المطربون والمطربات لا يغنون الآن، بل يؤدون تابلوهات استعراضية ومنولوجات تقوم فيها الفرقة المصاحبة بالدور الأكبر، حيث بات الأمر يعتمد على الغرابة والتعري واللعب على الغرائز، ويأتي في آخر القائمة اللحن والأداء والكلمات.

وتضيف: نحن الآن لا نستمع إلى أغنية، بل نشاهد أغنية، وفرق كبير بين الأمرين، ففي الماضي كنا نستمع إلى أغان مصورة في الأفلام أو الأعمال الدرامية، حيث كانت في معظمها أغاني عاطفية، وكانت تستلزم وجود ممثلة أو أكثر للإيحاء بموضوع الأغنية، وكانت معظم الإيحاءات (تعبيرات الممثلة - الممثلات) بالوجه والعينين بما لا يشوش على متلقي الأغنية. أما اليوم فالمرأة مطلوبة في أغاني الفيديو كليب، مطلوبة لترقص وتتعرى وتثير الغرائز لدى المتلقي، بعد أن أصبحت مهمتها سحب عين المتفرج لتجعله يستقبل الأغنية بعينه من خلال نافذتها هي، التي هي حركات راقصة وملابس باهرة وجمال واضح، في محيط طبيعي خلاب، لكن لا شأن كبيرا لهذا كله بالغناء أو السماع».

موضوعات متشابهة

ومن جانبها تعلق الدكتورة رتيبة الحفني رئيس المجمع العربي للموسيقى ومستشار رئيس دار الأوبرا قائلة: إن صورة المرأة في أغاني الفيديو كليب، لها أكثر من مستوى؛ ففيما يتعلق بكلمات هذه الأغنيات، التي أميل إلى تسميتها بالاستعراضات، ولا أطلق عليها أغنيات إلا فيما ندر، فمعظم موضوعات الفيديو كليب، متشابهة، بل والمعالجات المجازية العاطفية مكرورة والابتكار فيها نادر، وكأن غياب المعنى وتعمد النزول إلى تعبيرات وقفشات اللغة الدارجة في الشوارع أصبح أحد المقومات لأغنيات الفيديو كليب، وبالتالي يصبح عدم التوقف أمام كلمات الأغنية العاطفية أمرا طبيعيا.

مع ذلك لو توقفنا أمام ما يروج من هذه الأغنيات هذه الأيام فسنجد كلماتها تقدم صورة فقيرة للمرأة، فمعظمها تتناول موضوع الخيانة والهجران المسؤولة عنه المرأة مما تبدو معه المرأة الشرقية، وكأنها أسطورية، خارجة من حكايات ألف ليلة وليلة، ليس وراءها إلا أن تخون وتهجر، بينما الحياة المعاصرة التي تشارك المرأة فيها بدور كبير بكل تأكيد، بها من التفاصيل الحياتية والعلاقات الإنسانية ما يمكن أن يلتقطه الشعراء ليقدموا من خلاله صورة واقعية وإنسانية عن المرأة الشرقية والعربية.

أما بالنسبة للألحان، فقد اتبعت النهج نفسه، فالابتكار قليل والمعنى غائب أما الحاضر الوحيد فهو الرغبة في «ترقيص» المستمع، وعندما يرقص المستمع سينشغل برقصته عن الجملة اللفظية وعن الجملة اللحنية معا، وبما أننا شعوب شرقية ولنا تراث كبير في الرقص مرتبط بالمرأة، فقد تم اختزال المرأة بكل فئاتها ووظائفها في أغنيات الفيديو كليب، في صورة الراقصة الاستعراضية! وجاء تصوير الأغنية ليكمل الصورة المراد تقديمها للمرأة وللغناء معا، فالمرأة راقصة والغناء دعوة إلى الرقص الذي تعطي فيه الراقصات انطباعا معينا لدى المستمع، وهذا الانطباع يؤثر في الغناء ولا يضيف إليه!

إن أصحاب أغنيات الفيديو كليب، أشخاص لا علاقة لهم بالموسيقى، وما نسمعه هو من إنتاج آلات كهربائية بعيدة كل البعد عن التراث، ويجب ألا يفهم كلامي على أنني أنادي بالعودة إلى التراث، لأننا لا نستطيع أن نستمع إلى ما كنا نستمع إليه في العشرينيات من القرن الماضي، لكننا يجب أن نقدر هذا التراث ونصونه مثلما يفعل الغرب في كلاسيكياته.

ابتذال

«ماتراه في الأغلبية الساحقة لأغاني الفيديو كليب، نوع من ابتذال المرأة والتكريس لهذا الابتذال لدى المستمعين والمشاهدين والتحايل على أذواقهم». هذا ما تؤكده المخرجة نادية حمزة، وتضيف: «لا أفهم حتى الآن المبرر من وجود عشرات الأغنيات المتشابهة تظهر المرأة فيها جميعا، لتعرض محاسنها وهي تتمايل وترقص أو تمارس طقس «هز الشال» وأتساءل، لا عن هذا التصور المتدني للمرأة كأداة لتسويق صوت مطرب ما، بل بالدرجة الأولى عن اعتماد هذا التصور كمعيار لمرور المطربين - الضعاف في الغالب - إلى عيون وآذان المشاهدين».

إن صورة المرأة في الفيديو كليب أصبحت أقرب إلى مفهوم «الحريم» حيث تلعب الرموز والإشارات في معظم «الأغاني الكليبية» على الفرد الذكر - أو شهريار المحاط بألوان زاهية من الحريم في ملابس ملونة زاهية، وهن يتمايلن ويتراقصن حوله، مما يحيل الذهن فجأة بلا وعي إلى الصورة القديمة الراسخة عن شهريار وعن حلم معظم الرجال الشرقيين أن يكونوا على صورة شهريار.

ديكور ثابت

من جانبها تشير المخرجة ساندرا نشأت إلى النقطة نفسها بقولها: لا أفهم لماذا تتكرر الطريقة نفسها في معظم أغاني الفيديو كليب، حيث نرى «إيشاربات» معلقة على الحائط وفتيات يرقصن أو يتمايلن فيما يشبه الرقص من دون أن يكون لذلك أي دور في الأغنية المقدمة، حتى أصبحت هذه الصورة أو الخلفية بمثابة الديكور الثابت في معظم الأغاني الحديثة.

وتضيف ساندرا نشأت: «هنا لا يكون للمرأة أي دور في الأغنية سوى التذكير بأنها راقصة، أو تعمل على ترطيب جو الأغنية، وهذه مسألة لا أقبلها، وصورة لم أعمل قط على التكريس لها، بل عملت على العكس من ذلك على تقديم الفيديو كليب كفيلم قصير له قصة وسيناريو مفهوم، وأن يكون له طابع خاص بالمكان وتفاصيله مصري خالص، وأحرص على تحقيق ذلك، حتى لو لم تتوافر إمكانات كبيرة للتنفيذ، فالتقشف والفقر قد يكونان لمصلحة «الكليب» ولمصلحة المطرب إذا توافرت وجهة النظر والرؤية لدى المخرج.

منطق الاستعارة

يبدو أن ثمة منطقا استعاريا يحرك صناع الفيديو كليب، ويدفعهم إلى استخدام واجهة المرأة، للتعبير عن الحالة الفنية الترفيهية التي يقدمها الفيديو كليب، الأمر الذي دفع مطربة مثل أنغام إلى القول: «لا أحتاج إلى راقصين أو راقصات في أغنياتي، فالذين يرقص الجمهور على أغانيهم كثيرون، أما جمهوري فيرقص في داخله، وأؤمن بأن الجمهور لا يمكن أن يتجاهل الفن الذي يخاطب روحه ويحترم عقله»، وتضيف: «أنا أثق بجمهوري، رغم التغيرات الكبيرة التي طرأت على الناس والتي أسهم كثرة المعروض الضعيف في إحداث هذه التغيرات وتحويلها إلى مايشبه الذوق العام، ورغم ذلك لا أعتبره أنا ذوقا غالبا، والدليل أن هناك أغاني قدمت بشكل كلاسيكي ومن دون «راقصات» أو استعراضات مكررة ونجحت نجاحا باهرا».

ومن جانبها تقول المطربة أنوشكا: «لا أحب انتقاد منطق الآخرين أو أسلوب عملهم، ولكن دعني أتحدث عما أعتقده أنا وأقوم بتنفيذه بالفعل، فأنا أرى أن الأغنية إذا كانت تتطلب إبهارا استعراضيا فهي يجب أن تصور كالفيلم السينمائي، ويكون لها قصتها الدرامية، وأحرص على إبراز تفاصيلها، ولكن ذلك يتوقف على تفسيرنا للإبهار، فهناك مسرح بلا ديكور وتجد فيه إضاءة باهرة، ومن الممكن أن يتركز الإبهار في ملابس

الممثلة حنان الترك والمخرجة ساندرا نشأت

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفنان بأن تكون لائقة للوقفة المسرحية، فالإبهار مهم جدا للعمل الفني، ولكنه يجب أن يكون مدروسا وموظفا».

وتضيف: «المرأة عنصر أساسي في الفيديو كليب الذي يجب أن يكون معدا بشكل جيد، وعند ذلك لن نرفض أي عنصر من عناصره، ولن نشعر بصورة نشاز للمرأة في الفيديو كليب ولن نشعر بأنها دمية يتم تحريكها.

د. رتيبة الحفني

الموديل مريم عيوش

أنوشكا

ظروف الصناعة

هناك جانب مهم يتعلق بأغنيات الفيديو كليب، وبصورة المرأة في هذه الأغنيات، هو جانب الصناعة والحرفة، فمثلما أن السينما والدراما التلفزيونية صناعة تتدخل في ازدهارها عوامل كثيرة، كذلك الفيديو كليب. ويبدو أن صناعة الفيديو كليب، أو شركات الكاسيت والمطربين قد استطاعوا خلال السنوات الفائتة صناعة ذوق معين لدى جمهور لا يستهان به.

وتعد صناعة الفيديو كليب بابا مفضيا إلى السينما والدراما التلفزيونية عند الطموحات من الاستعراضيات، كما تشير هدى حسن (موديل) بقولها: العمل كاستعراضية في أغاني الفيديو كليب لا يحقق كل طموحاتي في الفن، فأنا أنوي العمل بالتمثيل، وهذه هي البوابة الوحيدة لتحقيق ذلك، كما أنه عمل لا بأس به في المرحلة الحالية، ماديا وجماهيريا.

وتضيف: إذا كانت هناك صورة للمرأة في الإعلانات أو الفيديو كليب تتمثل في استغلال جسدها كديكور متحرك، فآخر من يسأل عن ذلك هي الموديل أو فتاة الاستعراض، لأنها مجرد منفذة لتعليمات المخرج المسؤول عن رسم الصورة العامة للعمل سواء كان إعلانا أو أغنية، وفي الغالب تعمل فتيات الاستعراض على تقديم صورة جديدة فيها خفة الظل والجمال، خلافا لما كان سائدا في فترات سابقة في تصوير الإعلانات أو الأغنيات، وبصراحة لا أجد وجها للمقارنة بين مستوى تصوير الأغنيات الآن ومستوى التصوير قديما، واستخدام الفتيات كنوع من الخلفية المتحركة يضفي «جوا» شبابيا جذابا على الأغنية المعاصرة، كما أن عددا كبيرا من الأغنيات التي تستخدم جمال الفتيات أو الموديل، تقدم بالفعل إبهارا على مستوى الصورة، ربما ساعد على ذلك التطور الكبير في وسائل وتكنولوجيا التصوير.

من ناحية أخرى، إذا كانت الأغاني تقدم صورة للمرأة بالتركيز على جسدها، فذلك أقرب للحظة التي نعيشها، ولننظر إلى طبيعة الملابس السائدة، هل تجدها تركز على روح المرأة؟ لا، هي تركز على إبراز جمال الجسم، أيضا هناك اتفاق بين معظم شركات الإعلان على أن الفتاة الجميلة هي أول أدوات الإعلان عن أي سلعة، حتى لو كانت أجهزة كهربائية!

أما الموديل «مريم عيوش»، فلم تفرق بين الفيديو كليب والسينما أو الدراما التلفزيونية أو المسرح، واعتبرت أن كل هذه الفروع جزء من شجرة الفن، وإن كان الفيديو كليب، أحدث هذه الفنون، رغم بداياته في الأغنيات المصورة والأوبريتات ضمن الأفلام الغنائية، لكنها تستدرك بأن الفيديو كليب لم يعد ينتمي إلى أغنيات أفلام الأبيض والأسود بقدر ما ينتمي إلى الوقت الراهن في الفن، ليس العربي فقط بل العالمي كله.

وتضيف مريم عيوش: نحن شعوب (عربية) تحب الرقص، وقديما كانت الصورة المكررة في الأغنيات المصورة في الأفلام هي صورة المطرب وإلى جانبه الراقصة، وكانا أشبه بالدويتو، ولم يكن أحد يتساءل عن مدى سوء هذه الصورة، أو ما تمثله هذه الصورة للمرأة، وهل تخص عموم المرأة أم تخص الفن؟ فالغناء لدينا ارتبط بالرقص، وكل ما حدث في الفيديو كليب أن الرقص تطور من رقص شرقي صرف إلى رقص تعبيري، وبدلا من راقصة واحدة إلى جانب المطرب، أصبح هناك مجموعات من الراقصات، وبدلا من المطرب الثابت عديم الحركة أصبح المطرب جزءا من الاستعراض.

الموديل هدى حسن

طريقة مبتذلة

من جانبها لم تخف المخرجة اللبنانية ميرنا خياط أبو الياس انزعاجها من الصورة القاتمة التي يظهر بها بعض المخرجين المرأة، إذ تقول: «ثلاثة أرباع الوقت أنزعج من مشاهدتي بعض الكليبات، حيث يكون فيها استغلال واضح للمرأة، إذ يتم تصويرها بطريقة بشعة ومبتذلة، لكن من جهة أخرى علينا ألاّ نظلم الربع المتبقي، الذي يحاول إعطاء المرأة حقها بتصويرها بشكل أنيق ولائق وهي نسبة تقوم بعملها بجهد وتحاول قلب المقاييس».

وعن سبب طغيان هذا النوع من الكليبات تجيب الخياط: «بصراحة إن أرخص طريقة لتصوير الفيديو كليب، هي جلب امرأة جميلة ثم يطلب منها ارتداء الثياب القصيرة والتحرك أمام الكاميرا».

وحول طريقتها في العمل تجيب الخياط: «أهم شيء أنني لا أركز على الصورة المبتذلة، إنما أسعى لتبيان الجمالية من خلال البساطة، فلا أعقد الأمور تحت حجة إظهار المرأة بشكل جميل، وفي النهاية لكل كليب رسالة معينة، فمثلا كليب نيلي مقدسي الجديد، أردت من خلاله إيصال طريقة رقص جميلة، وهذا لا أفعله دائما، إذ وجدت في نيللي مقدرة في الرقص وطريقة أداء لم أجدها في أحد من قبل، أما شيرين وجدي فعندها قدرة تمثيلية هائلة فقمت باستغلال هذه النقطة في حين أنه لا يصح مع جورج وسوف مثلا الاعتماد على التمثيل إنما على أحاسيسه والطريقة التي يغني بها، ومع عاصي الحلاني في إمكانك أن تأخذي منه الحركة، الضحكة، العفوية، لذا فإن كل فنان له نمط خاص به.

أما اعتبار الرقص موجة سائدة في معظم الفيديو كليب، وأن على الجميع اللحاق بها فهذا أمر خاطئ، فمن أصل مائة فيديو كليب، شاركت في إخراجها، لا يوجد إلا ثلاثون تتضمن رقصا، هذا ليس موقفا من الرقص في الفيديو كليبات، بل هو بكل بساطة، أن الموضوع قد لا يحتمل ذلك. فبرأيي أنه إذا كانت الأغنية ترقص بطبيعتها، فلا عيب إطلاقا إن أدخلنا إلى الكليب جوا راقصا.

وحول ما إذا أصبح الرقص اليوم ضرورة لنجاح الأغنية تجيب خياط: هذا أمر يسيء إلى الأغنية والفنان معا، وأنا لا أعتمد هذه الطريقة أبدا، إذ لا أحبذ فكرة اعتماد الكليب على الرقص فقط من دون أي تقنية، أما ما أقوم به في هذا المجال فهو وضع الرقص كجو عام ويبقى تركيزي على الفنان».

وحول استغلال المرأة في الكليبات تتساءل خياط: هل يوجد أجمل من صورة المرأة على الشاشة ... فأين الغلط في ذلك؟

وتقول: «إن استعمال المرأة الجميلة في الكليب ليس خطأ فهل يوجد أغبى من جلب امرأة بشعة؟ في الحقيقة إن الخطأ يكمن في طريقة التصوير المبتذلة وطريقة اللبس والماكياج.

ظلم وتجنٍ

من جهته يعتبر يونس يونس، مصمم الرقص ورئيس فرقة رماح الاستعراضية، أن في الأمر تجنيا إذ يقول: «إن النسبة الأكبر من الرقص في الكليبات هي في محلها، أما الابتذال فلا شك في أنه موجود، ولكن بنسب قليلة جدا. فاللحن تقدم في العالم العربي أشواطا وبات التوزيع غربيا، أما الرقص فظل في مكانه، ولو نقارن بين الموجود عندنا وما نراه في الغرب ندرك تماما أننا لا نزال محافظين ولم نخرج عن المألوف. فالصبايا يرقصن بكل ترتيب وروعة محافظات على عاداتنا الشرقية، ومن دون أن يبتعدن عن الحياء العام. وهناك ظلم كبير يطالهن من الصحافة والإعلام. أما الواقع فعكس ذلك تماما، وحول ما إذا أصبح الرقص ضرورة أساسية لإنجاح الفيديو كليب يجيب يونس: من الطبيعي أن يتخلل الفيديو كليب لوحات راقصة. فالأغنية اليوم تخطت المفهوم القديم فلم تعد مسموعة فحسب، بل هي مرئية أيضا، الكليب بحاجة إلى حركة وحيوية حتى أننا اليوم نعيش ظاهرة المطربات اللواتي يرقصن بأنفسهن، وأنا أحبذ هذه الفكرة كثيرا.

هواية

ناديا موسى العضو في فرقة رماح الاستعراضية منذ أربع سنوات، تعلمت الرقص منذ كانت في الرابعة من عمرها، وما زالت تعتبره هواية، لأنها تخصصت في الجامعة اللبنانية الأميركية في قسم الإدارة المصرفية، وتصف موسى مشاركتها في الرقص في الفيديو كليب، بالتجربة الجميلة وتقول: «باتت ظاهرة الرقص في الكليبات موضة جميلة تساعد الأغنية وتخدم انتشارها، وقد بات من الصعوبة بمكان التخلي عن هذه الظاهرة، فالرقص يثير انتباه المشاهدين، لكونه فنا راقيا». وترفض موسى إساءة الرقص إلى صورة المرأة إذ تقول: «لا يقتصر الأمر على رقص المرأة، بل غالبا ما نجد شبابا يرقصون أيضا في الكليبات، فالمرأة باستطاعتها أن تحافظ على نفسها وتبتعد عن الابتذال. فكله يتعلق بها وبالصورة التي تريد إيصالها عن نفسها، فهي الوحيدة القادرة على إظهار إبداع وجمالية الفن الراقص، وهي التي باستطاعتها الانزلاق نحو الإباحية والابتذال. بالنهاية تملك الراقصة حرية إدارة حركات جسدها وإعطاء الفكرة التي تريدها عن نفسها».

نوعية مختلفة

بدورها ترفض مغنية الأوبرا والمؤلفة الموسيقية هبة قواص الانسياق إلى مثل هذا المستوى فتقول: «بطبيعة الحال إن النمط الغنائي الذي أؤديه مختلف تماما عن النمط الاستهلاكي الذي يحاصر الشاشات الصغيرة. ولا شك في أن للفيديو كليب اليوم دوره على المستوى التسويقي للأغنية، فما نراه على التلفزيون عبارة عن كليبات لأغان استهلاكية بحاجة إلى التسويق، لتصبح استهلاكية بكل ما للكلمة من معنى. لذلك نراهم يشددون على الأمور السهلة التي يتقبلها المشاهد بشكل غرائزي فتصبح المرأة بضاعة رخيصة دون أدنى شك، إلا أنه يجب التنبه لأمر مهم وهو أن الاستغلال الذي نتكلم عنه ينبع في الأصل من استغلال المرأة نفسها لجسدها قبل أي شخص آخر، حتى لو لم تكن تعي ذلك. ولا شك في أن تلك التي تقوم بذلك لا تملك إلا جسدها، وهي بفعلها هذا تقدم أهم ما تملك دون أن تدرك أنها تقدم نفسها بضاعة رخيصة.

وحول إمكان خوض تجربة الفيديو كليب تجيب قواص: «أنا من أوائل الذين صوروا الفيديو كليب سنة ١٩٩٤، وكان وقتها - قياسا إلى التقنيات آنذاك - من أجمل الكليبات، لذلك يجب ألا يفهم من كلامي أن الصورة غير موجودة في فكري بالنسبة للموسيقى، فالمهم هو كيف تقدم، فالموسيقى الكبيرة الدرامية هي - في نظري - تجريدية بكل معنى الكلمة، والصورة بمادتها تحولها إلى قصة وفكرة. فالمهم ألا تكسر هذه الصورة حلم التجريد، وهذا ما قصدته باستغلال المرأة في معظم الكليبات التي نراها. من هنا أقول إنني لست ضد التلفزيون والصورة، لا على العكس، إن الصورة إبداع ثان يجب أن يخدم الموسيقى والأغنية، لا أن يقف ضدها، إذ في كثير من الأحيان تصبح الصورة أهم من الموسيقى التي ترافقها باللعب على تحريك غرائز الناس، وهذا ما لا يجوز إطلاقا».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حظيت المرأة بمكانة متميزة في المجتمع الكويتي، وساهمت مساهمة فعالة في تنمية شتى أنواع الفنون خاصة في مجال الغناء، حيث كان حضورها واضحا في جميع المناسبات الاجتماعية مثل الزواج وعودة البحارة بعد نهاية موسم صيد اللؤلؤ، وكذلك المناسبات الدينية مثل ليلة المولد النبوي الشريف والاحتفال بقدوم شهر رمضان المبارك.

وعلى الرغم من أن المجتمع الكويتي- قديما- كان منغلقا إلى حد ما على نفسه وذا عادات وتقاليد تبعد النساء عن هذا المجال، فإن إسهامات المرأة الموسيقية والغنائية لا يمكن تجاهلها، لأن التمسك بهذه العادات والتقاليد جاء في مصلحة الفن وأعطى مردودا إيجابيا أتت منه الخصوصية في بعض أنواع الفنون الموسيقية.

«الفنون» تلقي الضوء على علاقة المرأة الكويتية مع الغناء والموسيقى.

د. يوسف عبدالقادر الرشيد - الكويت

المرأة الكويتية والموسيقى

جاء توثيق التاريخ الموسيقي للمرأة في الكويت وكتابته متأخرين نوعا ما، حيث غابت الكثير من المعلومات التي تشير إلى النشاط الموسيقي للمرأة، ليس كذكر أنواع للفنون الخاصة بها فقط، بل في نوعية الإسهامات التي قامت بها للرفع من شأن فنونها. ومع ذلك فإن هناك بعض الإشارات التي تدلل على أن بعض الفنون لديها تعود في أصلها إلى ما كان العرب يرددونه في حضارتهم وتاريخهم البعيد، وعلى هذا الأساس فإن معظم ما كتب حول الفن الموسيقي لدى المرأة كان يعتمد على التحليل والتخمين أو النقل الحرفي من مصدر واحد فقط! ما أدى إلى تشابه المعلومات الموثقة، وبالتالي ثباتها كمعلومات مسلم بها. وهذا لا يعني أن الباب قد أغلق أو أن بحث ودراسة فن المرأة مستحيل أو شبه مستحيل، بل يراد للقيام بهذا المجهود عزيمة البحث العلمي تقوم به مؤسسة علمية أو مجموعة باحثين يأخذون على عاتقهم مسؤولية الرصد والتأريخ لهذا النوع من فنون المرأة الكويتية، خاصة أن معطيات الزمن تتلاحق، وما هو جديد اليوم يصبح قديما بعد حين، ولو مر على وجوده وقت قصير.

الفنانة العربية في التاريخ

لن أغوص بعيدا في هذا الموضوع، إنما أردت توضيح مقدار علو المكانة الاجتماعية لدى الفنانة العربية في المجتمع العربي في التاريخ، ومن ثم نستطيع أن نستشف بعض المواقف الفنية التي تتشابه ومواقف المرأة الكويتية الفنانة، فهناك الكثير من الفنانات العربيات اللاتي تبوأن الصدارة في هذا المجال، بل إن بعضهن تفوقن على الرجل ليس في الغناء فقط بل في وضع الألحان وصياغة الأشعار أيضا، فعلى سبيل المثال لا الحصر يحدثنا التاريخ حول شخصية علية بنت المهدي (توفيت سنة ٢١٠هـ - ٨٢٥م) فيقول:

هي الأميرة علية بنت الخليفة العباسي المهدي، وشقيقة الخليفة هارون الرشيد والفنان إبراهيم بن المهدي، كانت أكثر ألحانها في الهزج والرمل، أمها مكنونة كانت من أجمل مغنيات المدينة اشتراها المهدي أثناء خلافة والده أبي جعفر المنصور بمائة ألف درهم، وفضلها على زوجته (الخيزرانة) وأخفى أمرها حتى وفاة أبيه.

نشأت علية في أحضان الخلافة العباسية، فتعلمت وتثقفت ورضعت الفن من والدتها فنشأت مطربة وملحنة بارعة بليغة، وكانت إزاء ذلك تقية ورعة وهي التي تقول:

ما حرم الله شيئا إلا وقد جعل منه عوضا... فبأي شيء يحتج عاصيه والمنتهك لحرماته.

وهي التي تقول أيضا:

لا غفر الله لي فاحشة ارتكبتها قط.

وقالت عن شعرها المملوء بالغزل:

لا أقول شعري إلا عبثا.

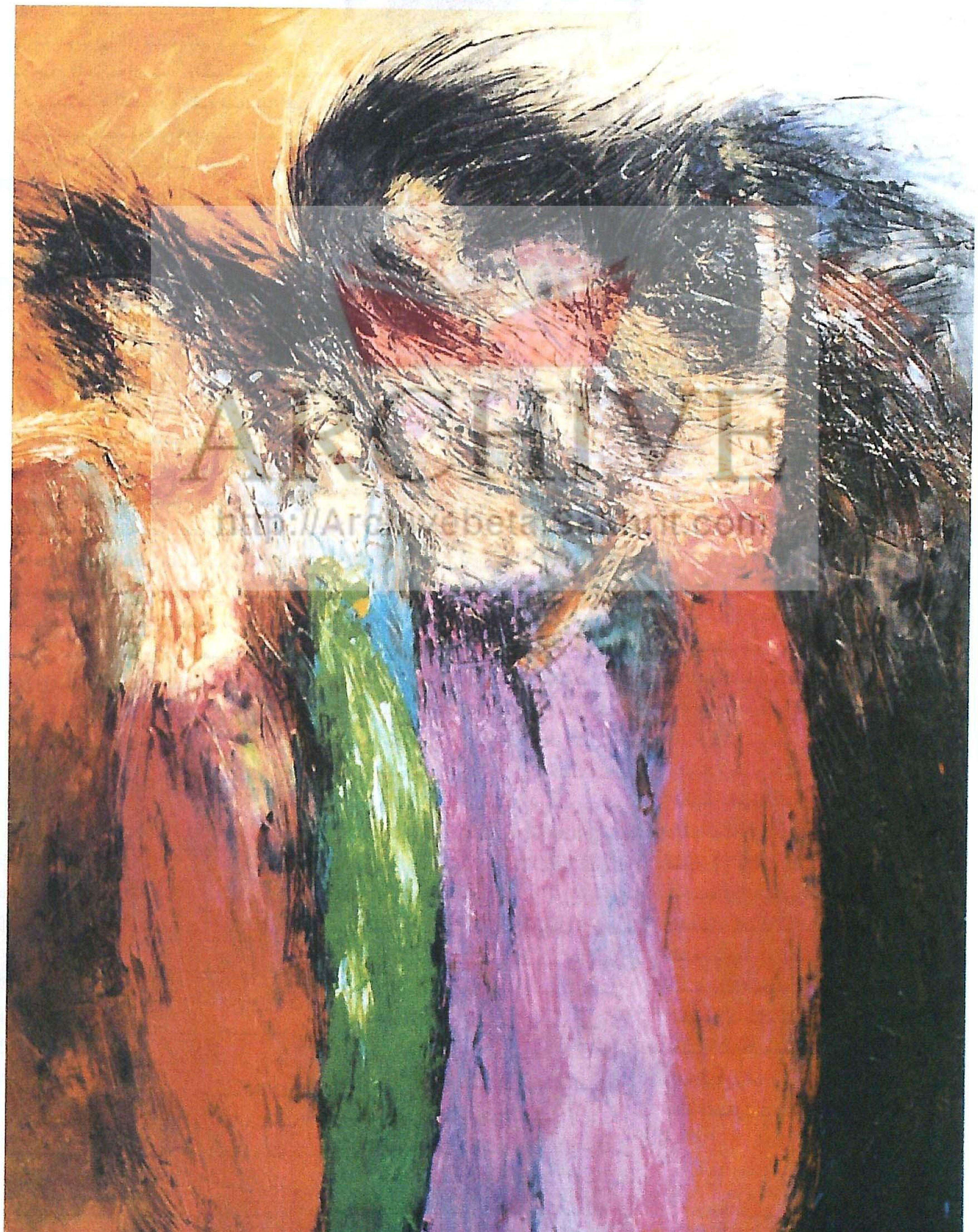
وقدمها بعض المؤرخين على أخيها إبراهيم في الغناء والتلحين على رغم ما اشتهر به من كونه رئيس مدرسة المجددين وأبرز مزاحم لإسحق الموصلي وأبيه، وقالوا عنها:

ما اجتمع في الإسلام قط أخ وأخت أحسن غناء من إبراهيم بن المهدي وأخته علية، وكانت تقدم عليه. وكانت لمكانتها العالية لا تغني إلا في ناديها الخاص الذي يجمع خيرة الأدباء والفنانين، أو لدى أمير المؤمنين في حفلات خاصة.

ويروى أن علية كانت بارعة الإخراج متقنة التنظيم وصورة ذلك أن أم جعفر زوج الرشيد اشتكت لها ميل زوجها إلى جارية جديدة بديعة الجمال، فأجابتها بقولها:

«لا يهولنك هذا فوالله لأردنه إليك».

ثم دربت جواريها وجواري أم جعفر وبقية جواري القصر على غناء لها صاحبته بإخراج وحركات جذابة، وألبستهن أجمل الثياب وأبهى الحلي وأبرزتهن للخليفة وهي مع أم جعفر في مقدمة المشهد الذي لم يشاهد الرشيد مثله، فيأخذه الإعجاب والطرب ويقبل معتذرا لزوجه مكرما لأخته علية التي أفهمته الموقف بشعر



راقصات - للفنان صفوان الأيوبي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الغناء الذي كان:

منفصل عني وما
قلبي عنه منفصل
يا قاطعي اليوم فمن
نويت بعدي أن تصل

ثم يمضي بنا التاريخ ليصل إلى مرحلة يوضح لنا ما تركته من أثر فني على مستوى الموسيقى العربية بشكل عام، ففي إحدى الجلسات بحضرة الخليفة المعتصم وقد تألف المجلس من كبار المغنين أمثال مخارق ومحمد بن الحرث وعقيد، فتغنى عقيد:

نام عذالي ولم أنم
واشتفى الواشون من سقمي
واذا ما قلت بي ألم
شكَّ من أهواه في ألمي

فطرب المعتصم لشعر رقيق وغناء أرق، فقال لمن الشعر والغناء؟ فتسرع محمد بن إسماعيل بن موسى المهدي وقال إنه لعلية، ثم ما لبث أن أدرك خطأه حيث أسرع إلى ما حاولوا إخفاءه وهم به عالمون، ولكن الخليفة يسر عليه الخطب وقال: «لا ترع يا محمد فإن نصيبك فيها مثل نصيبي».

ولعل فضل علية على الفن وأهله كان من ناحية القيمة التي سمت إليها ألحانها وعلا فيها اقتدارها، ولكن شيئا أجدى من ذلك كله على الموسيقى وأعلامها هو أن علية أضفت من مكانتها على هذه العشيرة وأسبغت عليها من جلال قدرها أكثر مما أسبغت من جمال اقتدارها، فهذا هو «البنان يغني لحنا بديعا من خفيف الرمل في حضرة المعتصم فيتبسم أحد أقطاب الفن ممن شهدوا ذلك المجلس، فيسأله المعتصم عن بواعث ابتسامه ومصدر تعجبه، فيجيب أن سببه هو اجتماع الشرف من ثلاث جهات على هذا الشعر في قائله وملحنه ومستمعه، أما قائله فالرشيد، وأما ملحنه فعلية بنت المهدي وأما مستمعه فأنت يا أمير المؤمنين.

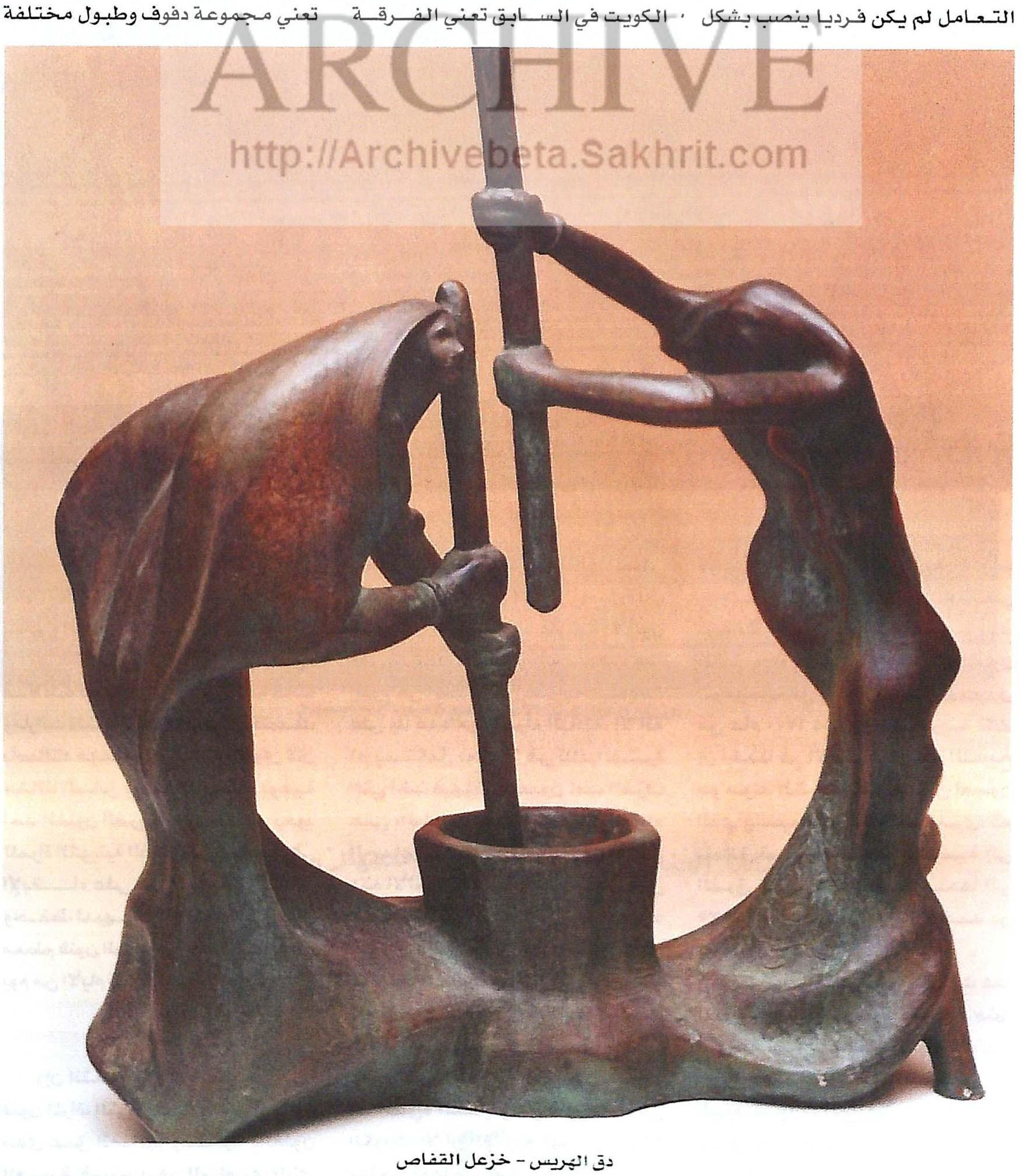
وهكذا كانت علية الأميرة الورعة والمغنية البارعة التي رفعت درجة الغناء وأهله وحلقت في سماء الأدب وقضت حياتها في السعادة التي يتمناها كل أديب وفنان.

ما تقدم ما هو إلا مثال واحد من الأمثلة التي حفلت بها الكتب العربية في التاريخ، والأمثلة من هذا النوع كثيرة ومتنوعة الشخصيات والمواقف، لكني أردت فيما تقدم أن أقول إن المرأة الفنانة في الكويت حظيت بمكانتها في المجتمع، وساهمت مساهمة فعالة في تنمية الفنون منذ وجود الكويت على هذه الأرض، فكانت ترتقي بفنها بارتقاء المجتمع، وكانت ومازالت لصيقة المجتمع الكويتي بأحس المواقف الإنسانية والاجتماعية والوطنية، فكانت معه في المناسبات الاجتماعية التي عبرت عنها حفلات الزواج والنذور، والمناسبات الدينية التي عبرت عنها احتفالات المولد النبوي الشريف، ثم احتفال عودة البحارة عند

رقصة شعبية - طارق السيد رجب

نهاية موسم صيد اللؤلؤ... هذه المناسبات وغيرها كانت المحور الأساسي في تعامل الفنانة مع النغم، إلا أن هذا التعامل لم يكن فرديا ينصب بشكل أساسي على مطربة دون المجموعة، بل كانت هناك فرق ومجموعات يطلق عليها صفة «عدة» والعدة بمفهوم أهل الكويت في السابق تعني الفرقة الكاملة العدد والعدة، مع ملاحظة أن هذه العدة لا تعني الآلات الموسيقية مثل الكمان أو العود وما شابه ذلك، بل تعني مجموعة دفوف وطبول مختلفة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


دق الهريس - خزعل القفاص

الأحجام. تلك الفرق أو المجموعات تترأسها إحدى السيدات التي تشرف على إقامة الحفل ونوعية المناسبة المقام لها الحفل، حيث إن لكل مناسبة طقوسها الخاصة وأصولا لا بد من اتباعها بشكل دقيق جدا. ففي طقوس الزواج أصول وقوانين تختلف عن طقوس وأصول حفلات المولد النبوي الشريف، ثم إن مناسبة نهاية الموسم لصيد اللؤلؤ تختلف من حيث المكان والزمان الذي يقام به الاحتفال. كل هذه المناسبات وغيرها مجتمعة تشكل بوتقة تندرج تحت مصطلح الفنون الخاصة بالمرأة الكويتية... فما هي تلك الفنون؟ وما أنواعها وأشكالها؟

نقول في إجابتنا عن تلك الأسئلة إن فنون المرأة كثيرة بكثرة المناسبات المختلفة، ومن هذه المناسبات ما يكون في شهر شعبان الذي نستعد من بداية منتصفه لشهر رمضان، حيث تتجمع النسوة لطحن الحبوب من خلال عملية «دق الهريس»، وهذه العملية تصاحب أثناء العمل بأغانٍ تنسب إلى أغاني العمل التي تخلو من الآلات الإيقاعية، معتمدين في الأداء على حركة الدق التي تشكل الإيقاع الذي ينظم العمل، ومن نوعية هذه الأغاني:

حالي حال حالي حال
كيف أوي كيف أحتار
يابو عيون النجر
يرقص بعود
يرقص على الله تفاح شامي
معلق بروس الخدود
يالبرتقال يا لبرتقال
تفاح شامي يا لبرتقال

ولو انتقلنا إلى نوع آخر من أنواع الفنون الخاصة بالمرأة، فسنجد مناسبة المولد النبوي الشريف، ففي هذه المناسبة يحتفل المجتمع الكويتي احتفالا عاما، فالرجال في المساجد، والنساء يخترن أحد منازل الحي الذي يتميز بالسعة لاستقبال أكبر عدد ممكن من المشاركين في هذا الاحتفال، ثم يتشاركن في إعداده من حيث الفرش المناسب والأطعمة والمشروبات الباردة والساخنة والأطياب الزكية كالبخور وخلافه... بعد إتمام الناحية الشكلية للحفل، يأتي دور الناحية العملية، حيث يتوارد على المنزل الراغبون في المشاركة، كل حسب مقدرته ومدى درايته وعلمه لموضوع القصائد المغناة، فيتكون الصف الأول من مجموعة من النساء المتقدمات في السن يليهن الصف الثاني من الأقل سنا، وقد تزداد الصفوف أو تقل بعدد المشاركين، بعد ذلك يبدأ الغناء من المنشد، وقد يكون رجلا أو امرأة ليستمر إلى مطلع الفجر، يتخلل هذه الفترة استراحات يحددها رئيس أو رئيسة الفرقة.

أما الناحية الأكثر شمولية في عدد وأنواع الفنون عند المرأة، فإن مناسبة الزواج تأخذ النصيب الأكثر شيوعا في المجتمع الكويتي، فقديما والى اليوم تشكل طقوس الزواج جانبا مهما في نشاط المرأة الكويتية الفنانة، ففي هذه المناسبة يتعدد الغناء بتعدد فصول

مناسبة الزواج فمنذ الخطبة إلى ليلة الحناء إلى ليلة الزفاف ومن ثم ما يطلق عليه «التحوال» الذي تتحول به الزوجة من بيت أهلها إلى بيت الزوجية الدائم. تلك المراحل أو الفصول وغيرها في مناسبة الزواج تترافق بأنواع من الفنون الموسيقية المختلفة الطابع والشكل والهدف، فكانت الفرق النسائية الشعبية تلعب دورا مهما في إحياء تلك الليالي والمناسبات، لا لمجرد الترفيه عن أصحاب المناسبة، بل هي عادات وتقاليد متبعة منذ القدم ومرتبطة ارتباطا جذريا بنوعية المناسبة والفصل أو المرحلة المرتبطة بالمناسبة.

تلك هي نماذج عرفنا من خلالها بعض ما قامت به المرأة الكويتية الفنانة حيال المجتمع الكويتي خلال مسيرتها الفنية منذ القدم، لكن حديثنا السابق كان ينصب حول: ما فنون المرأة بشكل عام من دون التركيز على بعض الشخصيات أو القيادات التي لعبت الدور الأساسي أو الأدوار الأساسية في تثبيت دعائم فنون المرأة في الكويت؟ ذلك إلى جانب تساؤل مهم جدا وهو: ما الدور الذي لعبته المرأة الفنانة في عملية التطور الذي شهدته الفنون الكويتية منذ الخمسينيات من القرن العشرين؟

فبالنسبة إلى التساؤل الأول، نقول، كما أسلفنا سابقا، إن التاريخ الموسيقي الكويتي لم يركز بشكل واضح على نوعية الدور أو الأدوار التي لعبتها المرأة طوال مسيرتها الفنية، ولكن هناك بعض الإشارات التي تدل على أنها ساهمت بشكل أو بآخر في الإبقاء على بعض ما كان للعرب من فنون على مر تاريخهم الطويل، فلو نظرنا إلى ما تؤديه وما جرى تسجيله مرئيا، فسنكتشف أنها حافظت على ما ذكره ابن خلدون في مقدمته حول ما يسمى أو ما أطلق عليه اسم «الكرج»، حيث قال: «واتخذت آلات أخرى للرقص تسمى بالكرج، وهي تماثيل خيل مسرجة من الخشب، معلقة بأطراف أقبية يلبسها النسوان ويحاكين بها امتطاء الخيل فيكرون ويفرون ويتثاقفون».

وإن بحثنا عن وصف ابن خلدون بين ثنايا ما تؤديه المرأة الكويتية الفنانة من فنون، فسنجد ما وصفه ابن خلدون ينطبق تماما على ما هو معروف لدينا تحت اسم «الفريسة». والفريسة وصفها الدكتور يوسف دوخي في كتابه (الأغاني الكويتية) بقوله:

«الفريسة عبارة عن منز كبير تلقى أطرافه العليا ليكون قابلا للاصطلاح بما يشبه الفرس. والمنز عبارة عن قفص كبير من جريد النخل يجوف وسطه على شبه دائرة ليدخل فيها الإنسان بعد أن يكسى بطبقة من قماش الحرير الأخضر أو الأحمر الموشى بخيوط من الأبريسم، بعد أن توضع له رقبة برأس فرس ليمسك اللاعب بلجامه أثناء الرقص، بحيث يبدو الإنسان وكأنه راكب فرسا راقصا يتحرك بحسب خطوات حامله. واللعب بالفريسة عادة ما تكون وقفا على النساء دون الرجال بحيث تتحلى الراقصة بالثياب المزركشة».

هذا المثال وغيره إن دل على شيء فدلالته تؤكد أن المرأة الكويتية كانت ومازالت تفتخر بنسبها العربي وتتمسك بأصالته مهما بعد في التاريخ، وإن كان مثالنا السابق يوضح لنا بجلاء نوعية أحد الفنون العربية، فإن الفضل يعود للمرأة الكويتية الفنانة التي ساهمت في الإبقاء على هذا النوع من الفنون وحفظ لديها من الاندثار الذي طال معظم فنون العرب في حضارة كانت في يوم من الأيام تسود المشرق والمغرب.

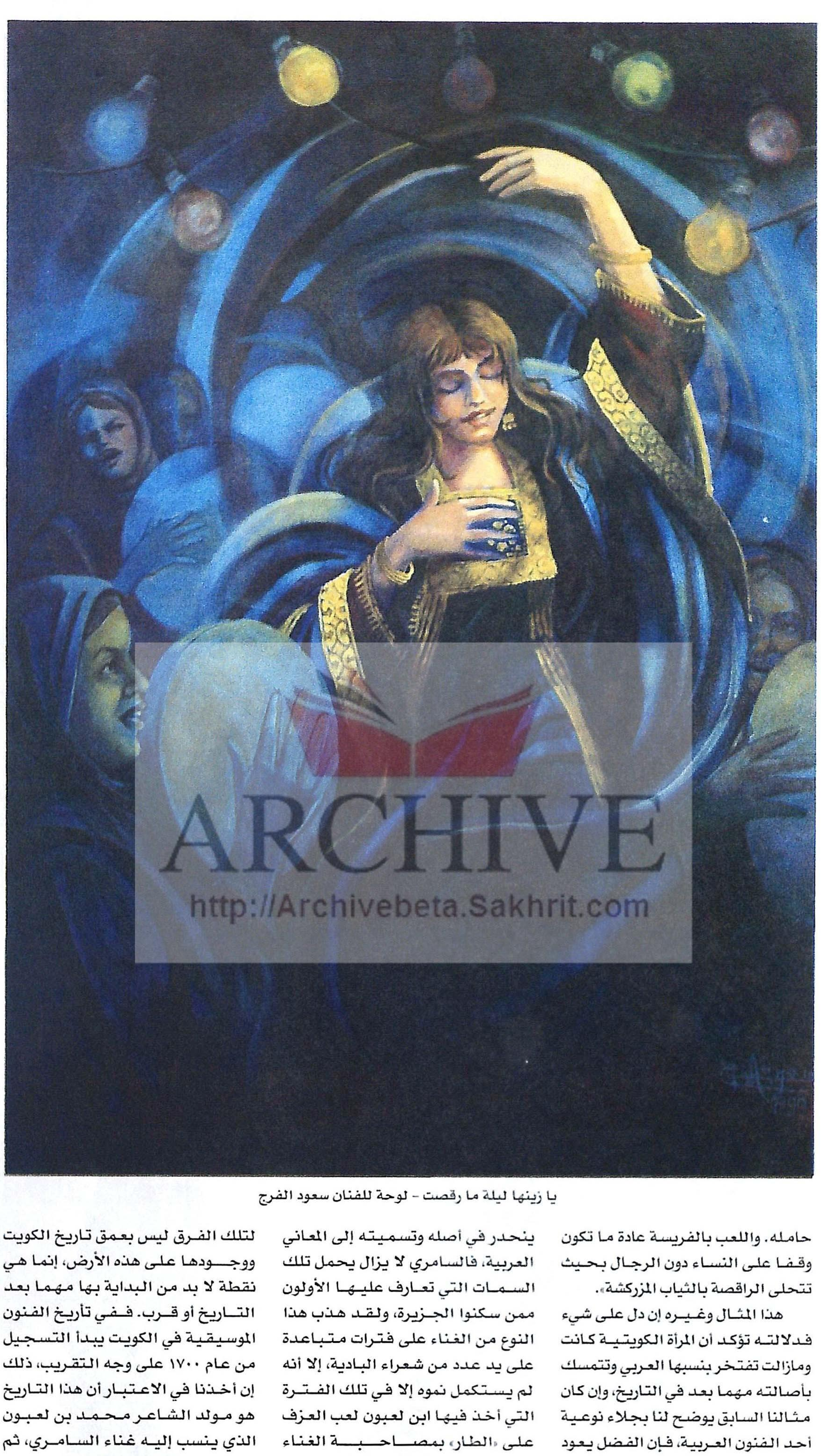
وإن انتقلنا إلى نوع آخر من أنواع فنون المرأة، التي تعطينا بشكل أو بآخر مدى عمق اتصالها وتمسكها بالفنون العربية، فسنجد فن السامري الذي ينحدر في أصله وتسميته إلى المعاني العربية. فالسامري لا يزال يحمل تلك السمات التي تعارف عليها الأولون ممن سكنوا الجزيرة، ولقد هذب هذا النوع من الغناء على فترات متباعدة على يد عدد من شعراء البادية، إلا أنه لم يستكمل نموه إلا في تلك الفترة التي أخذ فيها ابن لعبون لعب العزف على «الطار» بمصاحبة الغناء الجماعي، ولقد كان ابن لعبون يمارس هذه الألحان الفنية بمصاحبة الفرق النسائية التي كانت منتشرة في عصره، فكان أن تأثرت بعض هذه الفرق بمثل ما سلكه مما جعل الانتقال مترابطا ليصل إلى ما تتغنى به اليوم غالبية الفرق المعاصرة.

والفرق الغنائية اليوم، وإن حفظت لنا الشيء الكثير من فنون المرأة في الكويت، إلا أن التأريخ لها لم يأت إلا متأخرا نوعا ما، ثم إن العمق التاريخي لتلك الفرق ليس بعمق تاريخ الكويت ووجودها على هذه الأرض، إنما هي نقطة لا بد من البداية بها مهما بعد التاريخ أو قرب. ففي تأريخ الفنون الموسيقية في الكويت يبدأ التسجيل من عام ١٧٠٠ على وجه التقريب، ذلك إن أخذنا في الاعتبار أن هذا التاريخ هو مولد الشاعر محمد بن لعبون الذي ينسب إليه غناء السامري، ثم ينطلق تسجيل التاريخ بالنسبة إلى الفرق الغنائية لتصل في عددها إلى ٣٥ فرقة من أساس مدرسة محمد بن لعبون.

نتبين من تلك الفرق أن ثلث هذا العدد تقريبا يشكل فرقا نسائية، منها فرق قد أدت ما عليها وانتهت بانتهاء دورها، ومنها فرق مازالت تعمل إلى اليوم، تتوارث الصنعة من جيل إلى جيل، ومن هذه الفرق التي لا يزال صداها يردد إلى اليوم فرقة المهنا التي تعد من أعرق الفرق الغنائية النسائية في الكويت، حيث استمر عطاؤها الفني ليصل إلى مراحل الانتقال النوعي في الفنون الكويتية، وهذه الفرقة وإن امتدت بجذورها إلى مرحلة غير واضحة في مسيرة التاريخ الفني الكويتي، إلا أنها ساهمت مساهمة فعالة في تأسيس الموسيقى الكويتية الحديثة التي ظهرت في نهاية الخمسينيات من القرن العشرين. ففي هذه الفترة شهد الفن الموسيقي الكويتي نقلة نوعية في أسلوب البناء اللحني للموسيقى الكويتية، حيث أسست على أثرها فرقة الإذاعة الكويتية المكونة من عازفين على مستوى راق من الإمكانات الفنية. إلا أن العازفين والإمكانات الهندسية للصوت لم تف بالغرض مادام الصوت النسائي غير متوافر، فعمد مؤسسو المدرسة الحديثة للموسيقى الكويتية إلى الاستعانة بالفرق النسائية التي كانت متوافرة في ذلك الوقت، فكانت فرقة المهنا في صدارة الفرق النسائية آنذاك، حيث أدت دورها كاملا بقيادة الفنانة الشعبية عودة المهنا وسُجلت أعمال غنائية عدة، منها على سبيل المثال «لي خليل حسين، وفرحة العودة، وصوت ألا ياصبا نجد، وقل للمليحة بالخمار الأحمر». ولم تقف مساهمة المرأة الكويتية الفنانة عند حد المشاركة في تأسيس مدرسة الغناء الحديث في الكويت، بل امتد نشاط مساهماتها ليصل إلى فن المسرح الذي صعدته سنة ١٩٥٥ لتؤدي أعمالا فنية مثل مسرحية «على أمة نذر» ومسرحية «مطر صيف» ومسرحية «سكانه مرته». ثم تتوج أعمالها الفنية بفيلم تسجيلي تدور أحداثه حول تقاليد وعادات الزواج في الكويت سنة ١٩٥٧.

إن المساهمات والمجهود الذي بذلته المرأة الكويتية في تلك المجالات الفنية إنما تشكر عليه، لا لمجرد مشاركتها فقط، بل لجراءتها في اقتحام تلك المجالات في الوقت الذي كان المجتمع الكويتي مكبلا بقيود أحكام التقاليد والعادات التي تحد من تحرك المرأة بشكل حضاري يتناسب ووقتها.

إن الخطوات الأولى التي خطتها المرأة الكويتية في مجال الفنون الموسيقية، إنما كانت خطوات على الطريق الصحيح، ولم يكن في استطاعتنا الوصول إلى ما نحن عليه اليوم من تقدم ونجاح في معظم مجالات الفنون من دون تلك الخطوات الأولى التي خطتها المرأة الكويتية الفنانة التي وقفت مع أخيها الفنان في عملية الارتقاء بالفنون الموسيقية الكويتية، اقتناعا منها بأهمية مسايرة التقدم الحضاري الذي شهدته نهاية القرن العشرين ◆


يا زينها ليلة ما رقصت - لوحة للفنان سعود الفرج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أميرة .. ابنة أمير ... وزوجة أمير.
فوق حنجرتها نمت سنابل العشق، فقدمت أغنيات مغزولة بضوء القمر ونور الشمس.
عاشت حياة غريبة منذ ولادتها عام ١٩١٢ حتى وفاتها أو (اغتيالها) في مصر يوم الرابع عشر من يوليو عام ١٩٤٤ - حيث غرقت مع سيارتها في ترعة الشرقاوية وهي في طريقها إلى مدينة رأس البر.
جسدت في حضور متألق دور الأميرة والسياسية واستطاعت، وهي لم تبلغ الخامسة والعشرين من عمرها، أن تلعب دروا فنيا رائدا، على الرغم من أنها لم تقدم أكثر من عشرين أغنية، وأصبح لها دور سياسي واجتماعي لأن سطوعها ترافق مع احتدام الصراع بين الحلفاء وهتلر، فعملت مع الإنجليز وحكم عليها النازيون بالإعدام! ثمان وخمسون عاما مرت على وفاتها، وما زالت حكاياتها ومغامراتها ساخنة وحاضرة في الصحف والمجلات، ولم يجد أحد إجابة قاطعة عن السؤال اللغز: من قتل أسمهان؟
«الفنون» تقلب أوراق حياة الأميرة والسياسية والمطربة والممثلة أسمهان.

فاطمة حمود - سوريا

ولدت فوق سفينة وماتت في ترعة

الأميرة أسمهان الأطرش

في عام ١٩١٢ ولدت أسمهان أو «آمال الأطرش أو إميلي الأطرش» في الخامس والعشرين من شهر نوفمبر على متن باخرة يونانية كانت تقل أمها السيدة علياء الأطرش وهي في طريقها إلى تركيا، وكان أبوها فهد الأطرش يعمل رئيسا لمحكمة أمن الجنايات، حيث كانوا يعيشون عيشة مستورة، لا هي مترفة ولا هي معوزة، ولكن عندما قامت ثورة الجبل التي أشعلها عمها سلطان باشا الأطرش ضد الفرنسيين رأت أمها السيدة علياء أن تنزح بها وبأخويها فريد وفؤاد إلى بيروت ريثما يعود السلام إلى المنطقة، وكانت يومئذ في العاشرة من عمرها، وظلت هذه العائلة في بيروت حتى عام ١٩٢٢، ولكن عندما طلب دخيل واسمه «أدهم خنجر» حماية سلطان باشا الأطرش من الفرنسيين الذي لم يكن موجودا آنذاك في السويداء ألقت السلطات الفرنسية القبض عليه وقتلوه، فعلم سلطان باشا وأرسل جنوده إلى الفرنسيين للانتقام منهم، وعلم الفرنسيون أن عائلة علياء في لبنان، وحاولوا أسرهم جميعا، ووضعهم كأسرى أو رهائن للمقايضة بالجنود الفرنسيين الأسرى عند سلطان باشا، فهربت السيدة علياء إلى حيفا، وفي منتصف الطريق غيرت رأيها وتابعت طريقها إلى مصر ملتجئة إلى الزعيم الوطني سعد زغلول، بعد أن تحدثت إليه من الحدود وشرحت له الظروف، فرحب بها وبأولادها في دياره، ولكنها استقرت في منطقة الظاهر، وبعد فترة عرف السلطان فهد الأطرش أن زوجته وابنته آمال وولديه فريد وفؤاد في مصر، فاستدعاهم إلى السويداء، فرفضت الأميرة علياء وقررت الاستقرار في مصر بعد أن أدخلت أولادها المدارس وبدأت تعمل في خياطة ملابس السيدات، ولكن ما كانت تحصل عليه كان قليلا، ولكنه يقي العائلة من الجوع.

وتشاء المصادفة أن تلتقي السيدة علياء في دار صديقة سورية بالأستاذ داود حسني الملحن والمطرب الشهير، وكانت بارعة الجمال، جميلة الصوت وقد سمعها الأستاذ داود وهي تغني عند صديقتها وتنقر على الدف فسألها، لماذا لا تحاولين استغلال هذه الموهبة؟

وفي الوقت نفسه تعرفت على عازف الكمان الشهير سامي الشوا وساعدها

الفنان الخال فريد الأطرش مع كاميليا إبنة أسمهان

”
□ أسماها الفنان داود حسني أسمهان على اسم امرأة فارسية فاتنة
□ كانت تغني في الملاهي مقابل جنيه واحد وتحيي الفرح بأربعين جنيها
“

الاثنان، وبدأت تغني وتحيي الحفلات الخاصة عند بعض العائلات، وفي إحدى زيارات داود حسني لمنزلها سمع صوت أسمهان وهي تدندن أغنية لأم كلثوم وقال لها:

«يا آمال ... أنت الأمل الجديد في الموسيقى والغناء ... سأعلمك الغناء، وسوف أجد فيك العوض، ولكني لا أريد اسم أمل ولا اسم آمال ولا إميلي كما ينادونك الفرنسيون ... لقد اخترت لك اسما آخر هو أسمهان نسبة إلى امرأة فارسية كانت فاتنة العصر وحسناء الزمان في قرن مضى، وكانت تتمتع بصوت لا مثيل له في ذلك الوقت، وهو صوت تسيل الدموع عند سماعه، كما ينشر البهجة والسرور ويأسر القلوب». أما فريد الأطرش أخوها فقد بدأ اسمه ينتشر كعازف في فرقة بديعة مصابني، فساعدها على الاختلاط بالوسط الفني وعرفها على كبار الموسيقيين، ومنهم محمد القصبجي .. وكانت أسمهان أصغر مطربة تغني في «دار الأوبرا» وهي ما تزال طالبة في مدرسة الفرير بالظاهر وترتدي «مريول» المدرسة. وبسرعة لمعت أسمهان وتسابق المتعهدون والموسيقيون والكتاب والسياسيون لكسب ودها، بالإضافة إلى ما كانت تتحلى به من ديبلوماسية كأميرة.

كانت أمها قد عبأت بعض الأسطونات بأغانيها، بوساطة الأستاذ داود حسني، في شركة الأسطوانات نفسها التي عبأت صوت أسمهان مقابل بضعة جنيهات عن كل أسطوانة، وكانت في بداية طريقها، وقد عرفت بأنها فنانة بعد الأسطوانة الأولى لجمال صوتها، وقد بدأت تغني في صالات شارع عماد الدين، وقد صرحت في أحد حواراتها بأنها لم تخلق لمثل هذا الجو لوجود السكارى أمامها وهي تغني في هذه الصالات، ولكن كان عليها الخضوع لذلك لأن لقمة العيش كانت تجبرها وأخاها فريد على هذا النمط من الحياة الفنية، وقد اشترطت في العقد الذي يتم مع أي ملهى تعمل فيه بأن تغني الأغاني المتفق عليها فقط من دون أن تستضيف أحدا من رواد الملهى في أي مكان، وكل مكان كانت تغني فيه كانت تترك له شهرة كبيرة ويزداد رواده على الدوام، ومع ذلك كا نت تتقاضى جنيها واحدا عن كل ليلة دون أي زيادة

أو نقصان.

الزواج

وتحدثت أسمهان مرة عن تجربة زواجها الأولى فقالت: «زارنا في مصر ابن عمي الأمير حسن الأطرش وأعجب بي، وطلب يدي من أمي، ولكنها رفضت لأنني كنت قد بدأت أنفق على البيت ... سافر ابن عمي غاضبا إلى جبل الدروز وأثار علينا الأسرة كلها وقال إن أمي هي التي تدفعني لاحتراف الغناء، ولهذا، وعندما عاد مرة ثانية إلى مصر وطلبني اضطررت إلى الموافقة خوفا من ثورة العائلة، وأعطاني دارا كبيرة في دمشق وخمسمائة ليرة ذهبية، وتم زواجي بالأمير حسن عام ١٩٢٧، ولكنني طلقت منه بعد ذلك لعدم التوافق والانسجام بيننا».

وعندما تزوجت الأمير حسن كانت في عامها الخامس عشر وقد عاشت بين دمشق وجبل العرب مع زوجها حتى عام ١٩٢٩ حيث نشب الخلاف بينهما فغادرت إلى مصر بحجة أنها تريد أن تلد إلى جانب أمها، وهناك أنجبت أسمهان ابنتها «كاميليا».

الأفلام

كان عام ١٩٤٠ بالنسبة إلى أسمهان نقلة نوعية كبيرة، ففي ذلك العام اتفقت مع محطة الإذاعة على أن تذيع لها مرة واحدة كل شهر مقابل أجر لا يزيد على عشرة جنيهات، ومع ذلك قبلت العرض لأنها كانت ترغب في تحقيق الانتشار، وكانت تسجل في الوقت نفسه أسطوانات لحساب شركة «ايلي بيضافون» وتدعى أحيانا لإحياء حفلات زفاف في القاهرة، وفي الأرياف لقاء أربعين جنيها عن كل حفلة، وقد حاولت أكثر من مرة رفض الحفلات الخاصة لأنها أميرة كما قالت، حيث بدأت تصعد سلم الشهرة بسرعة كبيرة، وتسابق المتعهدون والموسيقيون للتعاقد معها، فقد كانت - وهذا ما قاله عنها النقاد - ديبلوماسية خطيرة، وتعامل الجميع بكثير من الكياسة. ولكن لا تخلو الحياة من المآسي فقد مرضت مرضا شديدا استمر ما يقارب أربعة أشهر كاملة. وفي أواخر عام ١٩٤٠ حاولت الانتحار أكثر من مرة، لأنه لم يعد معها ثمن الدواء، حيث صرفت كل ما جنته على مرضها، وفي أواخر العام المذكور كان لا بد لها من العمل فوجدت الفرصة سانحة للدخول إلى عالم السينما، خاصة مع أخيها فريد الأطرش في فيلم «انتصار الشباب» وكان معها أنور وجدي وعلوية جميل وفؤاد شفيق وحسن فايق وروحية خالد وبشارة واكيم وحسن كامل، وكان الفيلم بإدارة المخرج أحمد بدرخان الذي تزوجته لفترة قصيرة بعد طلاقها من ابن عمها الأمير حسن الأطرش والد ابنتها كاميليا، وقد تقاضت على الفيلم ألفا وخمسمائة جنيه مصري، وكذلك فريد الأطرش، وقد جمع هذا الفيلم جانبا واقعيا من قصة حياتهما الحقيقية، عندما وصلا إلى مصر هاربين من بلاد الشام بحثا عن فرصة للعمل في مجال الفن، وهما من أسرة ذات نفوذ في جبل العرب تمنعها التقاليد من انخراط أبنائها وبناتها في أي نشاط فني ... في ذلك الوقت، في هذا المدخل الواقعي لقصة الفيلم، يمهد لرحلة الشهرة والبحث عنها، وهي لا تختلف عن الحكايات المماثلة في الأفلام القديمة التي يتولى بطولتها المطربون والمطربات، وتزخر بالاستعراضات الغنائية الراقصة التي كانت سائدة في السينما مطلع الأربعينيات، وقد كانت أسمهان مناسبة للسينما لأنها وبمقاييس الصورة السينمائية جميلة ووجهها رقيق، نحيف، و «مسحوب» أقرب إلى الشحوب الجميل المناسب للفتاة التي بكت وتبكي وتتعذب وتذوب في عواطفها، حتى ولو كانت شخصيتها الحقيقية عكس ذلك كما أسلفنا.

حقق فيلم «انتصار الشباب» أرباحا فاقت كل التصورات، مما جعل المنتجين يتهافتون على تنفيذ أعمال استعراضية على هذا المستوى، وقبلت بعرض تقدم به الفنان يوسف وهبي ليخرجه عن قصة له، ولعب البطولة أمامها، وكان يوسف وهبي من أكبر نجوم تلك المرحلة، فقبلت العرض، وكان فيلم «غرام وانتقام» مع أنور وجدي وزوزو ماضي وأمينة الشريف وبشارة واكيم ومحمود المليجي، وقد شاهده ٧١٤ ألف متفرج. وقد تقاضت أجراً عنه ثلاثة عشر ألف جنيه مصري.

السيدة علياء الأطرش والدة أسمهان وفريد الأطرش

الألحان

عرفت أسمهان بذات الصوت الأغن الذي لم يصل أحد لتصنيفاته، بل يتميز كذلك بالقدرة الساحرة على تحديد الصوت، وهي تمديدات منغمة بترو في الصوت حيث الطبقة أو الدرجة أو المقدار، فالتمديدات هي طبقات نغم متتالية تختلف كمًا، وتدل عليها مقادير تلك النغمات وحدودها في المتواليات الصوتية.

لقد عرف العدد القليل من الملحنين الذين تعاونوا معها كل تلك الخصال التي يتحلى بها صوتها، ولهذا برهنوا على مدى فهمهم لقدرات هذا الصوت على النحو الذي أخلص فيه كل منهم في وضع نغماته المعبرة في الألحان التي أدتها أسمهان لكل منهم على غرار ما كان عندما غنت من ألحان شقيقها فريد الأطرش أغنية «ليالي الأنس في فيينا»، وكذلك الأغنيات والثنائيات التي وضع ألحانها في فيلم «انتصار الشباب» الذي شاركته البطولة فيه، وكما نجحت مع فريد في ألحانه التي سايرت إيقاعات الفالس والتانجو التي كان لها نجاحاتها الباهرة «عليك صلاة الله وسلامه» وقد شاركها الغناء أيضا، و «رجعتلك يا حبيبي» وهي من أوبريت «انتصار الشباب» و «يا ديرتي» و «نويت أداري آلامي» و«إيدي في إيدك» وشاركها الغناء، وأخيرا «كان لي أمل»، فقد نجحت أيضا وهي تغني للملحن محمد القصبجي الأغاني التي تمثل تجديدا في ألوان الغناء المقدمة في تلك السنوات ومن أبرزها «ياطيور» و« إيمتى حتعرف» و«فرق ما بينا ليه الزمان» و«كلمة يا نور العين»، و«ليت للبراق عينا». وكذلك أضافت إلى غنائها تعبيرا رومانسيا معبرا عندما قدمت ألوانا بديعة تمزج التعبير بالتطريب في الأغاني التي وضعها رياض السنباطي مثل أيها النائم، ودخلت مرة في جنينة، ويا حبيبي تعال الحقني لمدحت عاصم، ثم أغنية الدبكة.

وآخر لحن جرى تحضيره لتغنيه في آخر أفلامها «غرام وانتقام» وضعه الموسيقار رياض السنباطي عن كلمات للشاعر إيليا أبو ماضي وقد نظمها في نيويورك حيث كان يعمل محررا في مجلة السمير، ووافتها المنية.

وصوت أسمهان من حيث مساحته يضم من التصنيفات الأوروبية للصوت النسائي فئتين السوبرانو والمتسوسوبرانو، كما أنه يمتد على أكثر من ديوانين إذا احتسبنا صوت الرأس الذي كانت تجيده بإبداع، ولهذا فهو صوت كبير وطويل، «الأوبرالي المرتفع»، كيفما اتفق حيث مزجت فيه عناصر الغناء العربي والأوروبي الحقيقي العلمي، بالإضافة إلى الأنوثة والدفء الإنساني في هذا الصوت ما يجعله متفوقا بالمعايير العالمية، على حد قول المايسترو سليم سحاب، ومن المطربات اللواتي تأثرن بها، فيروز التي أخذت عنها صوت الرأس، ونور الهدى وزكية حمدان وفايزة أحمد التي استمدت منها الدفء الإنساني والأنوثة في الغناء.

وترتفع في التعبير المسرحي إلى مستوى محمد عبدالوهاب في المغناة «قيس وليلى» في المحاورة وتصوير الحالات الدرامية والفنية المختلفة، مما جعل محمد عبدالوهاب يقول عنها: «إنها فتاة صغيرة ولكنها تملك أنضج الحناجر»، كما أن الناقد الموسيقي كمال النجمي قال عن صوتها إنه «رقيق الملامح، فريد النبرات مطربا أشد الإطراب من أعلى جوابه إلى أدنى قراره».

بعد أن تعرفنا على حياة أسمهان الشخصية وكيف حدث اللقاء مع داود حسني الذي أخذ بيدها إلى الشهرة وكيف جرى الزواج بينها وبين الأمير حسن الأطرش، وما أفلامها وما علاقتها بالمحنين والموسيقيين والمخرجين وكم تقاضت في حفلاتها، لا بد لنا من أن نتطرق إلى الجانب الآخر من حياتها السياسية التي عاشتها في صراع مستمر بين الإنجليز والألمان والفرنسيين، وقد باءت هذه العلاقات بالفشل الذريع حيث تعرضت إثرها للمرض الشديد الذي كاد يودي بحياتها، ومع ذلك فإن قصة أسمهان مليئة بالمفارقات التي لاقتها في حياتها، ولكن ألا يمكن القول إن القدر قد لعب لعبته معها عندما ولدت الأميرة أسمهان في البحر وماتت في ترعة مليئة بمياه البحر؟ وللقصة بقية.

في عام ١٩٤٠ تلقت أسمهان خطابا من قلم الجوازات بوزارة الداخلية فحواه أن المدة المرخصة لها للإقامة في مصر قد أوشكت أن تنتهي، والمطلوب منها أن تراجع قلم الجوازات لعمل اللازم ... أهملت هذا الطلب، ولكن مدير قلم الجوازات طلبها على الهاتف إلى مكتبه وأبلغها أن عليها مغادرة الأراضي المصرية في ظرف أسبوع وإلا فسيخرجها «البوليس» بالقوة، فقالت له: ولكن ما الأسباب لذلك، وأنا قد أمضيت في مصر حياتي أكثر مما أمضيت في بلدي سوريا أو في لبنان. فرد قائلا: الأوامر هي الأوامر ... حتى وزير الداخلية لا يستطيع أن يفعل شيئا من أجلك ويجب أن تغادري مصر الآن، ولعلك تستطيعين الحصول بعد عدة أشهر على إذن العودة.

شكت أمرها عندئذ إلى صديقها الصحافي محمد التابعي الذي توسط لدى حسين سري باشا الذي تولى رئاسة الوزارة بعد حسين صبري باشا، وسوى الموضوع، ولم تلجأ وقتها إلي أي صديق أو أحد من معارفها الباشوات وكبار الوزراء، لأنها لم تكن واثقة بصداقة أي واحد منهم ... ثم إن كبرياءها تأبى ذلك.

المخابرات

كتب تفاصيل التعاون بين أسمهان والمخابرات البريطانية صديقها الصحافي محمد التابعي في المذكرات التي نشرها. ففي عام ١٩٤١ تم التعاون بين أسمهان والبريطانيين الذين كانوا قد

”
بلغ أجرها في فيلم "انتصار الشباب" ١٥٠٠ جنيه، وفي "غرام وانتقام" ١٣ ألفا
دفعت خمسة آلاف جنيه للممثل أحمد سالم ليتزوجها حتى تقيم في مصر
“

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

هيأوا أنفسهم لاجتياز مرحلة ما بعد الحرب، فقد كانت بريطانيا تحارب وظهرها إلى الجدار ... وقد لجأت إلى الأميرة أسمهان لتستعين بها على دخول سورية ولبنان، وطرد قوات حكومة فيشي التي سلمت زمامها للألمان، أما الحلفاء فقد نجحوا قبل ذلك بشهر واحد في القضاء على ثورة رشيد الكيلاني في العراق، ونشطوا في تثبيت أقدامهم في الشرق الأوسط للقضاء على نفوذ الألمان في المنطقة، وكان الإنجليز يستعينون بأسمهان الأميرة الدرزية وليس بأسمهان المطربة فحسب ... وعندما تقدم «مستر نابيير» نائب مدير قسم الدعاية والنشر في السفارة البريطانية عرفها على نفسه في فندق «الكونتيننتال» وأنه يعرف عائلتها، ويود مقابلتها ليحدثها عن أمر مهم وهو خروجها من مصر والتعامل مع الإنجليز، ولكن أسمهان التقت به عدة مرات ولم يحدثها عن الموضوع مباشرة، بل سألها عما إذا كانت تود زيارة سوريا لمدة قصيرة، بعد أن عرفها على شخصيات مهمة في السفارة مثل «سير واتر سمارت» والقائد الإنجليزي «روبرت بلوم» واتفق على أن تسافر إلى القدس، وتقيم في فندق الملك داود حيث يستقبلها هناك رجل إنجليزي يعطيها التعليمات، ومن هناك تذهب إلى عمان، ومن حدود شرق الأردن تدخل سوريا ويضعون مبلغ أربعين ألف جنيه لتوزيعها على رؤساء القبائل البدوية، وخاصة أن العقد المبرم بينها وبين الدكتور بيضا «صاحب بيضافون» يمنعها من العمل في أي فيلم لمدة عامين، فلقد وجدت الشيء الكثير في هذا المبلغ، أما اتصالها بهم وتنفيذ المهمة التي أوكلت إليها بعد أن وعدها الإنجليز بإعطاء سوريا استقلالها عقب تنفيذ هذه المهمة، وهي أن الحلفاء على وشك الزحف على سوريا ولبنان، ويهمهم بطبيعة الحال أن يطمئنوا إلى الموقف الذي سيقفه الدروز منهم الذين كانوا يستطيعون أن يرسلوا لأي معركة أكثر من ثلاثين ألف مقاتل ... أي أنهم كانوا القوة الوحيدة التي ترجح الكفة إذا انضموا إلى فيشي أو إلى الحلفاء، وكان الإنجليز يعلمون أن الأمير حسن باشا الأطرش أمير جبل الدروز، لا يزال يحب أسمهان، وأن عمها سلطان باشا الأطرش وعمها عبدالغفار باشا يحترمان رأيها، ويمكن أن تقنعهم بأن ترجع إلى الجبل وتعتزل الفن وتعود إلى زوجها حسن باشا الأطرش.

المهمة

بعد أن انتهت مهمة أسمهان بدأ الإنجليز يبدون فتورا نحوها، وبدأوا يمسكون يدهم عنها، ولم يعودوا يغدقون عليها الأموال التي تعودتها، وخاصة بعد تقلص نفوذها لدى السلطات البريطانية مما أدى إلى سوء العلاقات بين الطرفين، ويرجع ذلك أو يمكن تفسيره، حسب ما جاء في مذكرات التابعي، بأن قلم المخابرات السرية البريطاني كان يطلب أو يفرض على الذين يعملون معه الكياسة والحذر في العمل، بالإضافة إلى الكتمان والولاء، وقد دلت أسمهان بتصرفاتها في الشهور الأخيرة على أن صفة واحدة من هذه الصفات والشروط غير متوافرة فيها، فمثلا لم يكن من الكياسة ولا مقتضيات الحذر هذا الإسراف الذي ما بعده إسراف، أو هذه الولائم وهذه الحفلات، إذ إنه كان طبيعيا أن يتساءل الناس من أين لها كل هذه الأموال التي تنفقها بغير حساب، ولم يبق سؤال الناس طويلا من دون إجابة، فقد كشفت أسمهان بهذه التصرفات عن حقيقة علاقاتها بالبريطانيين أو بقلم المخابرات السرية، وعندما انكشفت حقيقة هذه العلاقات فقدت أسمهان كثيرا من قيمتها المعنوية لدى البريطانيين، لأنهم قدروا أنه سوف يستحيل عليها بعد ذلك أن تؤدي بنجاح أي مهمة يمكن أن يعهدوا بها إليها ... بالإضافة إلى إسرافها في الشراب وما جره ذلك عليها من عدم كتمانها، ولم يكن في مقدورها على أي حال الصمود كثيرا، فإذا قدرنا الشراب وتأثيره في إطلاق عقدة اللسان أمكننا أن ندرك بغير عناء أن جميع أسرار قلم المخابرات البريطاني التي وقعت عليها أسمهان، أصبحت معروفة تتداولها الألسن في دمشق والقدس وبيروت ثم القاهرة ... ومن الأسباب أيضا أن قائدا بريطانيا برتبة جنرال وقع في هواها وعرض عليها أن يطلق زوجته في بريطانيا ويتزوجها، فأعفي من منصبه فورا ونقل إلى إنجلترا، حتى لا يتورط بإعطائها أسرارا عسكرية، أما السبب الرابع، وهو أخطرها، فهو أن السلطات البريطانية لم تستطع محاكمة أسمهان لأنها لم تكن تملك ضدها دليل إثبات في حادثة نقلها معلومات لصحافي أميركي استفاد منها في تحديد موقف الولايات المتحدة الأميركية من دخول الحرب إلى جانب الحلفاء ... ولكنه في الوقت نفسه كان يعمل لمصلحة الألمان، وقد حاول أن يقنع أسمهان بأن تلعب دورا معاكسا في سوريا ولبنان عن طريق عشيرتها بأن يكون لهم مواقف مضادة للحلفاء، خاصة أن النصر في النهاية سيعود إلى جيوش المحور، أي للألمان، ويجب ألا تراهن بأهلها وعشيرتها على الحصان الخاسر، وبدأ الألمان الاتصال بها، وقد دعيت إلى أنقرة لمقابلة السفير الألماني هناك، وكان السفر بحجة إراحة أعصابها المرهقة وتبديل الهواء.

كانت أسمهان ظمأى للترف والبذخ، وكان الإنجليز قد هيأوا لها أسباب هذه الحياة ثم قطعوها، وأحست بأنها توشك أن تحرم من هذه المظاهر التي كانت عندها ملح الحياة، لهذا اختل توازنها مدعية أن مصلحة بلادها هي التي كانت وراء هذا التصرف، وقد حصلت على الفيزا لزيارة تركيا ... ذهبت بالسيارة إلى طرابلس وركبت القطار إلى حلب ... وغادر القطار حلب فعلا، واقترب من الحدود التركية - السورية، ولكنه توقف ... ودخل عليها ضابط بريطاني وراءه جنديان وطلب منها أن تغادر القطار ... حاولت أن تحتج ولكنه أراها أمرا معه بإعادتها، ولو بالقوة، إلى بيروت - إذا لزم الأمر - وغادرت أسمهان القطار، وكانت هناك سيارة حربية في انتظارها ... عادت بها إلى حلب ومن هناك إلى بيروت، وفي بيروت تركها الضابط أمام الفندق وقال لها: أنت الآن حرة.

بعد أن سحبت السلطات البريطانية يدها عن إعانة أسمهان والتعاون معها، مدت السلطات الفرنسية يدها إليها، ذلك أن سلطات فرنسا الحرة، أي قوات الجنرال ديجول، أدركت أخيرا أن البريطانيين لم يطردوا قوات فيشي من سوريا ولبنان ويقضوا على نفوذ وأثر المحور فيها لكي يعيدوها إلى الحكم الفرنسي ويضعوها تحت سلطان الجنرال ديجول ... ومن هنا نشطت السياسة الفرنسية وبدأت ما يصح أن نسميه سياسة الكر والفر ضد السياسة البريطانية وحشد الأصدقاء والأنصار الذين قد ينفعونها ويخدمون مصالحها عند اللزوم.

وقد وضع الجنرال كاترو آمال الأطرش (أسمهان) تحت رعايته واستأجرت لها السلطات الفرنسية دارا مفروشة في حي سرسق، وهو أفخم أحياء بيروت آنذاك، وأقامت أسمهان في دارها الجديدة بدل الفندق، وكان زوجها الأمير حسن باشا الأطرش آنذاك يشغل منصب وزير الدفاع في سوريا، وكانت هي تعيش في بيروت حياة مرفهة، ولكن الفرنسيين لم يكونوا يغدقون عليها أموالا طائلة مثل الإنجليز مما اضطرها إلى الذهاب من بيروت إلى القدس، ومن هناك عادت إلى بيروت ثم إلى القدس حيث كانت تعاني المرض وليس إلى جانبها غير صديقتها ووصيفتها ماري قلادة التي قتلت معها في حادث الترعة، وكانت قد عادت إلى عصمة زوجها الأمير الذي سبق أن طلقت منه.

عادت أسمهان إلى مصر وكانت تربطها صداقة بالسيدة أمينة البارودي وزوجها الممثل أحمد سالم ... وقد تحولت هذه الصداقة إلى إعجاب متبادل بين الممثل الوسيم والمطربة الشهيرة، خاصة أنها كانت ممنوعة من الدخول إلى مصر إلا إذا كانت متزوجة من مصري، ويقال إنها قد أعطته خمسة آلاف جنيه مقابل زواجها منه، وخلال أيام حضرت «الفيزا» المصرية وسافرت إلى مصر وتسلمت قيمة العقد الذي عقدته مع حسني نجيب وقبضت ثلاثة عشر ألف جنيه واشترت سيارة، السيارة ذاتها التي ماتت بها، وبدأت بتصوير فيلم «غرام وانتقام» ولحن لها فريد والقصبجي والسنباطي. وقد كتب أحمد سالم مذكراته عن أسمهان في مجلة «آخر ساعة»، حيث قال إنهما كانا قد قررا الهرب إلى أمريكا، وقد تسببت علاقته بأسمهان بشجارات كثيرة، وأصيب بطلق ناري نقل على أثره إلى مستشفى قصر العيني، حيث زارته أسمهان هناك يوم مصرعها، والجدير بالذكر أنها لم تنه الفيلم، مما اضطر يوسف وهبي إلى تغيير المشاهد الأخيرة حيث تلقى مصرعها في حادث سيارة، كما في الحقيقة، ولم تستطع الخروج من باب السيارة لعدم وجود باب خلفي للسيارة.

أسمهان.. قيثارة الغناء العربي

النهاية

خرجت أسمهان يوم ١٤ يوليو عام ١٩٤٤ من مستشفى قصر العيني حيث كانت تزور زوجها الذي أصيب بطلق ناري من سلاح ضابط في البوليس السياسي السري، جاء لردع الزوج عن تهديد أسمهان المتواصل بالقتل بسبب الخلاف بينهما. وقد اتصلت بشقيقها فريد الأطرش وأبلغته أنها مسافرة إلى رأس البر طلبا للراحة، وقد سقطت بسيارتها في الترعة في محاولة سائقها تفادي الوقوع في حفرة كبيرة فاجأته، فنجا هو، وانتشلت جثتا أسمهان ووصيفتها ماري قلادة، ولوحظ أن جمجمة أسمهان كانت مهشمة بطريقة وحشية، الأمر الذي عزز الاستنتاج بأنها تعرضت لإطلاق نار قبل وقوع الحادث.

وحتى الآن، لا يزال الذين يدرسون قصتها حائرين بين خمس جهات يتهمون إحداها في مصرع أسمهان، وهذه الجهات هي:

- الإنجليز: الذين قرروا التخلص منها بعد استنفاد مهمتها، وإحساسهم بأنها عبء ثقيل عليهم.
- زوجها أحمد سالم: المتهم بالشروع في قتلها وإطلاق الرصاص عليها قبل الحادث بأيام، علما بأنه كان راقدا في مشفى القصر العيني ساعة وقوع الحادث.
- شقيقها فؤاد الأطرش: الذي اتهم بأنه كان يخطط لقتلها بالتعاون مع زوجها الأول الأمير حسن باشا الأطرش.
- القصر الملكي: نتيجة الخلافات المستمرة بين الملكة نازلي وأحمد حسنين باشا حول إعجاب الملك فاروق بالمطربة الحسناء، وقد تسببت الملكة نازلي بحرمان أسمهان من العيش في مصر.
- أم كلثوم: التي كانت ترى فيها المنافسة الوحيدة، على الرغم من أن أسمهان كانت تحبها وتعتبرها مثلها الأعلى، وكانت تجلس مذهولة إعجابا حين تسمع أم كلثوم تغني «سلوا كؤوس الطلا»، وأكد التهمة من قال إن كره أم كلثوم لها هو الذي جعلها ترفض أخذ لحن من فريد الأطرش.

والسؤال الذي يظل مطروحا: من الذي قتل أسمهان فعلا...؟

”
□ أرسلتها المخابرات الإنجليزية لتقنع زوجها السابق الذي أصبح وزيرا للدفاع بالانضمام إليهم
□ مدت إليها السلطات الفرنسية يدها واستأجرت لها دارا في أفخم أحياء بيروت
“

يحتل الجسد في رؤية نضال الأشقر المسرحية حيزا أساسيا. فبعد انقطاعها عن الإخراج طوال سنوات انصرفت خلالها إلى التمثيل المسرحي والتلفزيوني، أطلّت كمخرجة في العام ١٩٩٦ بمسرحية سعدالله ونوس «طقوس الإشارات والتحوّلات» مفاجئة الجمهور بعرض مسرحي قائم على ركيزتين: الجسد والفرجة. وبعد ثلاث سنوات قدّمت نضال الأشقر مسرحية «ثلاث نساء طوال» عن نص للكاتب الأمريكي إدوارد ألبي معتمدة اعتمادا رئيسيا على مفهوم الجسد وعلى دلالاته ورموزه.

كيف عبرت نضال الأشقر عن الجسد؟ وعن أي جسد بحثت في هاتين المسرحيتين اللتين تعتبران من أبرز الأعمال في مسيرتها الشخصية أولا وفي مسار المسرحين اللبناني والعربي ثانيا؟

عبده وازن - لبنان

الجسد وتحولاته في مسرح نضال الأشقر

إنه الجسد اللبناني بل العربي كما في مسرحية «طقوس الإشارات والتحولات» الجسد المقموع، الجسد المأسور، الجسد الباحث عن لغته وحريته وتعابيره... جسد المرأة، جسد الرجل، جسد الخنثى، الجسد الصوفي، جسد السلطة، الجسد المهمّش والمهمل.

أما في مسرحية «ثلاث نساء طوال» فهو جسد الممثلة أو جسد المرأة المنقسمة إلى ثلاث نساء عبر «لعبة المرايا»، التي ترى فيها الممثلة جسدها ثلاثة أجساد ووجهها ثلاثة وجوه.

ولئن اختبرت نضال الأشقر كممثلة قديرة وطليعية مفهوم الجسد / الأداة عبر الأدوار الكثيرة التي أدّتها، فهي لم تتوان كمخرجة في اختبار الجسد عبر الممثلات والممثلين الذين عملت معهم وبخاصة في هذين العرضين. وقد استطاعت فعلا أن تفجر رؤية سعد الله ونوس إلى الجسد المتحول عبر الخشبة، وكذلك رؤية إدوارد ألبي إلى الجسد النسائي في مراحله الثلاث: الفتوة، الشباب والشيخوخة.

أجساد سعد الله ونوس

بدت نضال الأشقر المخرجة وفية في قراءتها الإخراجية لنص سعدالله نوس «طقوس الإشارات والتحولات». والوفاء لا يعني هنا الالتزام الحرفي بحوارات النص وشخصياته وبنيته الكرونولوجية، بل الإمعان في تأويله مشهديا وحركيا والسعي إلى بلورته إخراجيا وجعله نصا حيا في المفهوم الحسي. ونضال الأشقر التي تعاملت مع النص بحب كبير ودهشة وجرأة لم تلتزم به حرفيا، بل عمدت إلى دمج بعض المشاهد ببعضها، وإلى توحيد بعض الشخصيات الهامشية بهدف اختصار مدة العرض. فالنص الأصلي قد يتجاوز عرضه ثلاث ساعات، فيما يستغرق عرض نضال الأشقر قرابة الساعتين وأكثر قليلا.

وبدا لافتا جدا أن يبدأ العرض الفعلي في لحظة خلع النقيب ثيابه: إنها اللحظة التي يبدأ فيها انهيار الأقنعة أو المظهر كما يعبر الكاتب، وشاءتها المخرجة مدخلا إلى انهيار عالم بكامله، برموزه وأكاذيبه، وليس هو إلا عالم الشخصيات المحتدمة والمحمومة، عالم يصعب حصره فقط في الفترة التاريخية التي قام فيها (منتصف القرن التاسع عشر) وفي المدينة التي جرت الأحداث فيها أيضا وهي دمشق. وكان الكاتب، كما أشار في تقديمه للنص، قد انطلق من حكاية تاريخية أوردها المجاهد السوري فخري البارودي في مذكراته. لكنه انطلق منها فقط ليبني نصا آخر وشخصيات أخرى ووقائع أخرى متخيلَة. وإذا بدا النص نابعا من التاريخ فهو سرعان ما تحرر من تاريخيته ليصبح نصا دراميا بامتياز.

نضال الأشقر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالتاريخ هنا ليس إلا واجهة للأحداث وإطارا للشخصيات. والشخصيات بدورها ليست مجرد نماذج مختارة من التاريخ ولا من البيئة التي تنتمي إليها. إنها شخصيات درامية تحيا نزواتها وهمومها وهواجسها بذاتية تامة. ولم تسع المخرجة إلى تجذير الشخصيات في بيئتها الدمشقية في النصف الأخير من القرن التاسع عشر إلا لتؤكد هويتها الإنسانية. فقاضي القضاة أو قاسم المفتي، كما سمته هي، لا تنحصر مواصفاته في هويته الاجتماعية والسياسية فقط، وإنما في الصراع الذي يحياه بين مظهره ومخبره. وكذلك نقيب الأشراف وزوجته وسائر الشخصيات التي عاشت حال الصراع الداخلي والتناقض والتمزق.

ولم يكن مفاجئا أن تستبق نضال الأشقر اللحظة الدرامية الأولى ببداية هي من صميم العرض ومن خارجه: يدخل الجمهور ليفاجأ بجدار يفصل بين الصالة والخشبة. والجدار الذي يسمى مسرحيا الجدار الرابع ليس إلا عبارة عن «مشربية» يمكن لمن يختبئ وراءها أن يرى من في الخارج من دون أن يتمكن من في الخارج من رؤيته. و«المشربية» معروفة جدا في العمارة العربية وقد وظفتها المخرجة وظيفتين: وظيفة جمالية ووظيفة رمزية. ف «المشربية» تفصل بين الداخل والخارج من دون أن تلغي العلاقة بينهما. إنها بالأحرى تجمع بين داخل منفصل عن خارجه وخارج منفصل عن داخله، وقد بدت «المشربية» مدخلا حقيقيا إلى قراءة النص وتأويله. فالنص قائم على جدلية المظهر والمخبر أو الظاهر والباطن. والشخصيات لا تتحقق ولا تحقق أفعالها إلا انطلاقا من هذه الجدلية: إما أن يسقط المظهر ويبين المخبر وإما أن ينتصر المظهر ويخفى المخبر.

إذن كان لا بد من تقديم فانتازي للعرض يوهم أن اللعبة هي مجرد لعبة مسرحية يقدمها ممثلون، هم ممثلون ومشاهدون في وقت واحد. فالجدار الرابع الذي ينفتح يكشف عن عالم الممثلين، وفي عالمهم ذاك يتحول الجدار إلى جدران، كي لا أقول إلى «مشربيات»، عدة. يجلس الممثلون في حلقة شبه دائرية مؤلفين ما يشبه جلسة الألفة والأنس. ومن تلك الحلقة سوف ينطلقون ليؤدوا أدوارهم المختلفة وليعودوا إلى حلقتهم وينطلقوا من جديد. وليست حركة انطلاقتهم وعودتهم إلا جزءا من القراءة الثنائية التي قرأت المخرجة النص من خلالها.

ولم تشأ المخرجة أن تضيف إلى «المشربية» إلا تفاصيل صغيرة جدا كي تتحاشى بناء أي ديكور مسرحي. واختارت فضاء الخشبة عاريا أو شبه عار لتبرز حركة الممثلين كأفراد وكجماعة. فالأمكنة التي يتحدث النص عنها وتحصل فيها الأحداث ظلت متوهمة وجسّدها الممثلون بحركاتهم وتعابيرهم. إنها سينوغرافيا الفراغ، ووسط ذاك الفراغ راحت الشخصيات تتعرى من أقنعتها لتسقط ختاما في فراغها النفسي والداخلي. غير أن الأمكنة المتوهمة أو المتخيلة بدت حقيقية أكثر مما لو بنيت فعليا. فالسجن كان سجنا حقيقيا عبر إحساس الممثلين به أولا كمسجونين وسجانين، ثم من خلال الإضاءة التي وظفت خير توظيف (صممت الإضاءة منى كنيعو). أما الأماكن الأخرى فإنها تجلت من غير أن تظهر. ولم يكن «العفصة» في حاجة إلى مشنقة ليشنق نفسه إذ إن شنقه المتخيل أجمل وأسطع مما لو توافرت المشنقة. ونجحت المخرجة في توظيف الإضاءة عبر «المشربيات» لتخلق أكثر من حيز مسرحي وأكثر من مناخ. وكان من الجميل أن يفتح شباك داخل المشربية لتطل منه إحدى الممثلات كما لو أنها تطل من عالم الحلم أو المخيلة. ولم تكرر المخرجة استخدام «المشربية» كي تحافظ على طرافتها وسحرها وكي لا توقعها في الرتابة.

عالم محموم إذن هو عالم سعدالله ونوس، عالم التحولات الغريبة والإشارات الغريبة، عالم ينقلب أشخاصه من موقف إلى آخر ومن حالة إلى أخرى، يفضحون أنفسهم بأنفسهم ويعجزون عن البقاء وراء أقنعتهم. إنهم أشخاص حقيقيون حتى وإن تحدثوا بالفصحى، أشخاص من لحم ودم، يتألمون ويتآمرون ويكيد بعضهم لبعض ويدمر بعضهم بعضا ويتدمرون.

ولئن قسم سعد الله ونوس نصه إلى جزءين: المكائد والمصائر، فإن نضال الأشقر نسجت النص وفق خيط داخلي واحد جمع بين المكائد والمصائر. فاللحظة التي يتعرى فيها النقيب في مجلس القصف من ثيابه هي التي ستعلن بداية الهاوية، والهاوية لن توفر أحدا حتى أولئك الذين يظنون أنهم يمسكون بخيوط المكائد. إلا أن النقيب المهان في عقر داره بعد ضبطه شبه عار مع غانيته وردة سوف يجره قائد الدرك إلى السجن، وفي السجن سوف يتلقى إشارة التحوّل. وحين يخرج من السجن برعاية قاضي القضاة الذي كان أوقع به سرا يبدأ حياة جديدة. يهجر مقامه ويرتدي المرقعة ويطوف الأزقة الدمشقية متصوفًا وفقيرا. وكان من حين إلى آخر يطل عليه طيف الولي (إلياس إلياس أيضا) داعيا إياه لا إلى الانتقام (كما دعا هاملت طيف أبيه) وإنما إلى صون باطنه من التلف.

اعتمدت نضال الأشقر في عملها على الشخصيات مبدأ الارتجال، وجعلت الممثلين يؤدون الأدوار كافة حتى تلبّس كل ممثل دوره، وفي أحيان أكثر من دور. فالممثلون الخمسة عشر يؤدون قرابة أربعة وعشرين دورا من دون أي اصطناع أو بهرجة. إنهم ببساطة تامة ينتقلون بين حلقتهم التي جمعتهم كمتفرجين على العرض والخشبة التي يجري العرض ضمنها. وكان يكفيهم أن يخطوا خطوتين ليتحولوا إلى أشخاص آخرين، أو أن يقلبوا عباءاتهم ليبدلوا أدوارهم. وعبر تلك الحركة الميكانيكية (الخروج والدخول) استطاع الممثلون أن ينتقلوا من دور إلى دور وأن يلعبوا لعبتهم كما لو أنهم متواطئون فيها ومنفصلون عنها. وركزت المخرجة على الإطلالة الثنائية للممثلين ترسيخا لقراءتها الجدلية للنص. فإذا الممثلون يطلون في أحيان كثيرة إطلالة ثنائية كما لو أن الشخص يطل وبديله: قاسم والعفصة، الخادمة والخادم، وردة وألماسة، ألماسة ووالدها.. إنها مواجهات ثنائية

ترمز إلى مواجهة الممثل لنفسه أو لظله أو لماضيه أو لحاضره أو لوجهه الآخر.

وبلغت جرأة سعد الله ونوس ذروتها في هتكه الصورة الرسمية والجاهزة للجسد المتخنث، إذ حوله إلى ما يشبه القربان الذي يقدم كما في الطقوس القديمة تكفيرا عن الآثام والموبقات. وقد ابتدع في نصه شخصين مثليين أو شاذين كما يقال هما: سمسم والعفصة. وإن كان سمسم (أداه ببراعة إياد الباشا) يعبر خفيفا وسريعا كالطيف، فإن العفصة (حسن فرحات) يحضر حضورا تراجيديا عميقا مثله مثل الماسة وقاسم المفتي وعبدالله... ويصعب التحدث عن تلك الشخصية خارج الصورة التي رسمتها المخرجة لها وخارج الأداء الباهر الذي أداها به الممثل حسن فرحات ولا سيما في مشهد الانتحار شنقا. فحين يأتي العفصة إلى مشنقته المتوهمة يضيء وجهه كما لو أنه يحيا انتحاره كفعل تكفير لا عن إثمه هو ولا عن إعلان مخبره أو باطنه، بل عن آثام مجتمع قائم على الخداع والنفاق. ويجسد الممثل مشهد المشنقة ببراعة وشفافية ومن دون تفجع. فهو حين يقترب من المشنقة يبدو كأنه عاش الموت قبل أن يموت ميتته تلك. والعفصة الذي أخفى شذوذه طويلا وعرف برجولته يفاجئ عشيقه عباس (زياد سعيد) حليق الشاربين، وكان قرر إفشاء سره والاستسلام لحبه الذكري، إلا أن عشيقه يصده معتبرا علاقته به مجرد نزوة عابرة. ينخلع القناعان هنا أيضا وتبين حقيقتان متناقضتان: عباس يكشف عن رجولته التي تمثل السلطة الذكورية والعفصة يكشف عن خنوثته التي تمثل الخروج عن مألوف المجتمع.

أما شخصية مؤمنة التي أضحت الماسة، فلا يمكن الكلام عنها خارج تأويل المخرجة وخارج أداء الممثلة القديرة جوليا قصار لها. وجعلتنا الممثلة نحس منذ البداية أن ثمة ما يخالجها في الداخل ويعتمل في سريرتها. فهي الزوجة المخدوعة التي تتهيأ للانتقام. وقبل أن تكون زوجة مخدوعة كانت أيضا ابنة مخدوعة في كنف والد آثم ومخادع يظهر ما لا يضمر. وحين تسنى لها أن تنتقم انتقمت بشدة، انتقمت من نفسها بنفسها، ومن جسدها بجسدها ومن ماضيها بحاضرها. لم تنقلب مؤمنة إلى غانية انقلابا مفاجئا، فالغانية كانت هاجعة في نفسها، بل مكبوتة في جسدها ولا وعيها. وحين طلب إليها المفتي أن تحل محل الغانية في السجن لتنقذ زوجها النقيب من الفضيحة بدأت تحوك خيوط لعبتها الخاصة. ولم يكن اشتراطها الطلاق من زوجها إلا خطوة أولى نحو تحررها من ربق الزوجية والماضي معا. وفي السجن سرعان ما فضحت رغباتها القديمة أمام زوجها ولم تتمالك عن الرقص وعن الاستسلام للحرية التي يولدها الرقص. إنها راقصة في ثوب زوجة، راقصة تتهيأ لتقديم رقصاتها الأخيرة على حافة الهاوية التي نادتها كما تعبر. وحين يحدثنا قاسم عن استبدالها كغانية بزوجة سرعان ما تجعل من المجاز اللفظي (الزوجة الغانية والغانية الزوجة) ذريعة للشروع في خطواتها. وتقول له: إنه «تلاعب لطيف وخطير». وتسأله كأنما لتفضحه «هل الفرق بين الزوجة والغانية طفيف إلى هذا الحد؟»، ولن يجيب قاضي القضاة حتما فهو سيطلب منها الزواج حتى بعدما بدلت اسمها وأصبحت غانية. وحين تواجه الماسة والدها في حلتها الجديدة لا تتوانى في فضحه. وهنا تفسح الممثلة القديرة في المجال لجسدها ليعبر، فإذا هي كتلة نار وغواية وشهوة. وفي أحد المشاهد تبدو كما لو أنها شهرزاد أخرى تروي بجسدها وحركاتها لا بلسانها، تروي لا لتنقذ نفسها وإنما لتدفع بنفسها إلى الهاوية بعدما فضحت كل الأسرار التي تحيط بها. وبدت لوحة استبدالها بالغانية شبيهة بأجواء ألف ليلة وليلة وبخاصة وسط المشربيات والإضاءة الخافتة. وحين دخلت سجن زوجها لم تتمالك عن الرقص وكأنها وجدت في السجن المكان الملائم لتحرير جسدها من القيود التي فرضت عليه. وحلقت جوليا قصار بشخصيتيها (مؤمنة والماسة) وبدت ممثلة بارعة في أدائها المتقن والباهر والشفاف، وعرفت كيف تلتقط خيوط الشخصية الداخلية لتتطور وتنمو ولتمس ذروة مأسويتها في لحظة قتلها، وبدت لحظة انتحار في رؤية المخرجة. فهي التي انتظرت تلك اللحظة ولم تهرب منها أو تقاومها. وحين جاء أخوها كانت تعلم أنه سيقتلها فلم تهرب ولم تستغث، بل قفزت عليه وضمته كما لو أنها هي التي طعنت نفسها بخنجره. وتلك اللحظة القاسية شاءتها المخرجة لحظة حنان ورقة أيضا: فالأخت ضمت أخاها والأخ ضم أخته القتيلة متحسرا عليها. ولكن سرعان ما انتفض صارخا برجولة: قتلتها، قتلتها. وكان الأخ هو من بادر إلى قتلها بعدما وصفه الوالد بالخنوع والجبن رافضا فكرة القتل تلك كي لا تكبر الفضيحة، فضيحة ابنته التي تحولت إلى غانية ولم يحقق الابن رجولته إلا عبر إراقته دم أخته.

ولئن بدت وردة الغانية شخصية مختلفة وأقل مأسوية، فإن الممثلة كارول سماحة نجحت في منحها ملامح مميزة، وجسدتها بحذاقة كما لو أنها تحيا ماضيها وحاضرها معا. وبدت كارول كأنها أقوى من الشخصية نفسها، إذ جعلتها من لحم ودم وشهوات ونزوات ولونتها ولونت تعابيرها ووظفت جسدها وصوتها ووجهها خير توظيف للنهوض بها، فكانت طفلة وبريئة وشريرة وضعيفة وقوية وعاهرة وحنونة في وقت واحد. وبدت مقاربتها للشخصية مكثفة ومرهفة فلا ثرثرة ولا إفاضة ولا مبالغة حتى في لحظات النزق والانفعال. كما أدت بعض الأغنيات التراثية بصوتها العذب والجميل. وبدا الممثلون جميعا متناغمين ضمن حركة جماعية منصهرة وكأنهم مجموعة واحدة فعلا. ولا يسعنا إلا أن نوجه تحية أولى إلى الممثل القدير - أحد شيوخ الممثلين في لبنان - ماجد أفيوني الذي أدى أكثر من دور (الوالي، الحكواتي، عيواظ...)، وكان في كل تلك الأدوار ذاك الممثل الطريف والظريف والأليف وصاحب الحضور المميز والحركة المطواعة والصوت الملآن. وبدا أفيوني نضرا في أدائه وطيعا كما لو أنه في عز عطائه. وإطلالته المسرحية هذه تكمل مسيرة طويلة قام بها الممثل العريق بين التلفزيون والمسرح، وكان من أوائل الممثلين اللبنانيين الذين جمعوا بين البراعة والعفوية، بين الخبرة والألفة. أما إلياس إلياس فكان بحضوره المميز ذاك الولي الذي يطل إطلالة الطيف على عبدالله ليرشده روحيا ويدله إلى الصراط المستقيم، كما لعب في الوقت نفسه دورا نقيضا هو دور الوالد، والد مؤمنة، الشرير والفاسق الذي يخفي حقيقته في دخيلته. ومن شخصية إلى أخرى نجح إلياس إلياس في تلوين أدائه وتعبيره. وهو أصلا صاحب إطلالة خاصة جدا ولامعة، وأدواره التي أداها في الأعمال المسرحية الكثيرة منذ الستينات تشهد على خامته كممثل مبدع وحقيقي. وبدا خالد السيد متماسكا ومتينا في شخصية قائد الدرك عزت، وكذلك أنطوان حجل في شخصية قاسم المفتي، وكذلك زياد سعيد ومنح صليبا وإياد الباشا وجويل توما وسواهم. أما خالد عبدالله فإنه حضر كممثل لافت وموهوب وكمؤد لبعض الأغنيات التراثية وكعازف على العود. وأدى حسان مراد شخصية عبدالله بإتقان ورهافة وجسد انتقاله من موقع النقيب إلى مقام المتصوف بعفوية وعذوبة. وعبر أداؤه عن إلمام بأصول التمثيل وعن وعي ومتانة.

نضال الأشقر مع بطلات مسرحية «٣ نساء طوال»

أفادت المخرجة نضال الأشقر (ومساعدتها في الإخراج لينا أبيض) من بعض التقنيات الحديثة في إدارة الممثلين وبناء الشخصيات، وفي خلق فضاء سينوغرافي جميل وإضاءة جميلة، لكنها عرفت كيف تفيد أيضا من بعض الأشكال التراثية لتوظفها داخل الصيغة الإخراجية التي ارتأتها. فإذا التقنيات المعاصرة تنصهر في بعض الألوان التراثية والشعبية كالغناء والرقص... وقد أعد الأغنيات التراثية والمعزوفات الموسيقية المطرب عبدالكريم الشعار المعروف بصوته المميز وبحثه في حقل الطرب الأصيل. وأفادت المخرجة أيضا من الاحتفالية من دون أن تقع في مزالقها. فحلت الاحتفالية في موقعها الملائم ضمن سياق العرض ككل. وبدأت المخرجة عملها بداية احتفالية لتنهيه نهاية تراجيدية بعدما تخضبت الماسة بدمها القاني إثر سقوط معظم الشخصيات المأساوية. وتجلت الاحتفالية أكثر ما تجلت في مشهد «التلبيسة»، حين احتفلت الغواني (والخصيان كذلك) بالغانية الجديدة الماسة. واعتمدت المخرجة رقص الدراويش من حين إلى آخر لا سيما عبر شخصية عبدالله الذي ارتدى مرقعة المتصوفة. أما الأزياء التي صممتها عزة فهمي فبدت زاهية وجميلة، وحملت روح المرحلة التاريخية التي دارت الأحداث فيها. وقد اختلفت الأزياء باختلاف الشخصيات ومواقعها وأحوالها.

وختاما لا بد من القول إن النص الجريء والعميق الذي كتبه سعد الله ونوس بنزق وحدة، وجد مخرجة جريئة ومبدعة عرفت كيف تقرأه وتعيد كتابته مشهديا بحذاقة ونزق وشاعرية. ومن النص المكتوب لغويا إلى النص المكتوب مشهديا غدت «طقوس الإشارات والتحولات» عملا فريدا ومميزا بأجوائه الرحبة وفضاءاته المفتوحة على التأويل والالتباس. فعلى أنقاض السلطات والمقامات التي انهارت راحت تتكون سلطات جديدة وكأن التاريخ حكاية تتكرر دوما.

... و«نساء» إدوارد ألبي

انطلاقا من نص الكاتب الأمريكي إدوارد ألبي، يدل العرض المسرحي الذي أخرجته نضال الأشقر تحت عنوان «ثلاث نساء طوال» على أن الإخراج الحقيقي ليس إلا كتابة ثانية للنص ولكن بصريا أو مشهديا. فالمخرجة لم «تخن» النص الأصلي أو المكتوب إلا لتحرره من أسر القراءة الواحدة والجاهزة التي سعى إدوارد ألبي نفسه إلى فرضها عبر الإشارات الإخراجية التي أرفقها بنصه الدرامي. ولم تكن قراءة الأشقر للنص سوى فعل خلق، إذ أضفت عليه أبعادا أخرى وجماليات هي من نسج مخيلتها ووعيها المسرحي في الحين عينه. ولئن أصر الكاتب على وجود الغرفة ذات الطابع الفرنسي والسرير والمرآة - الدمية حفاظا منه على العلاقة بين الواقع والوهم، فإن نضال الأشقر تخطت حدود الغرفة الضيقة و(التقليدية) جاعلة من جدارها الثالث فضاء أزرق يجمع بين السماء والبحر. وقد علت ذلك الجدار المتوهم لوحة فارغة استحالت إلى شاشة تنعكس عليها الأضواء المتبدلة باستمرار. وبدا الجدار واللوحة كأنهما خارجان للتو من عالم سلفادور دالي أو ماغريت. وكم نجحت الإضاءة الباهرة في خلق جو حلمي أو نفسي يلائم لعبة المرايا التي تلعبها ببراعة الممثلات القديرات الثلاث (رندا الأسمر، كارمن لبس، رلى حمادة)، أو تلك اللعبة التي تقع في حبائلها المرأة الواحدة المنفصمة إلى نسوة ثلاث.

ولم تكتف نضال الأشقر بما أضافت من أبعاد سينوغرافية كانت وحدها كافية لتغيير معالم المكان (البحر - السماء - الكرسي - السرير، الخزانة - الزاوية والأزياء القديمة)، بل عمدت أيضا إلى قلب بعض فواصل النص موحية منذ اللحظات الأولى بما سوف يحصل على الخشبة من «لعب» مأسوي وأليم. فهي على عكس ألبي فضحت اللعبة في المشهد الأول، حين جعلت الممثلات الثلاث عجائز عبر الأقنعة التي لم تكن إلا وجوههن نفسها. لكنهن سرعان ما خلعن تلك الأقنعة من خلال أدائهن الجميل لتتلبس كل واحدة منهن شخصيتها المفترضة. والافتراض هنا سوف يعني كسر منطق الشخصية ومنطق بنائها إذ إن الممثلات الثلاث لن يتوانين في تبادل الشخصيات (والأعمار التي تحددها مبدئيا) عبر ما يشبه الدوامة التي نمت بوضوح عن إيقاع موسيقي خفي قريب كل القرب من موسيقى الجاز. فالممثلات يتبادلن الجمل والحوار على طريقة عازفي الجاز، وعلى كل واحدة منهن أن تصوغ حوارها بحسب الحالة التي تحياها والمرحلة التي تجتازها. وقد صاغت المخرجة لعبة التبادل هذه بمتانة مانحة الممثلات فرصا ذهبية كي يبرزن ويتجلين.

غير أن نضال الأشقر لم تقصد فضح اللعبة حين جعلت النسوة الثلاث يبدون عجائز في اللحظات الأولى. بل شاءت أن تبدأ المسرحية من الفصل الثاني أي بعد موت المرأة العجوز بغية أن تؤكد جدلية اللعبة الحقيقية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمتوهمة. وإذا جعل ألبي نصه من فصلين فإنما لينفي الفصل الأول الفصل الثاني ويؤكده في وقت واحد. فالثاني - كما في النص - يبدأ من حيث انتهى الأول لينتهي حيث تفترض بداية الأول. على أن الفصلين لا يكرر أحدهما الآخر حتى إن استعادت الشخصيات بعض الحوارات بطريقة أخرى. أما نضال الأشقر فوصلت الفصلين بعضهما ببعض كي لا ينقطع الإيقاع الموسيقي المتهادي (والمتوتر داخليا) الذي بنت عرضها المسرحي وفق تناميه. وبدا إيقاعا جارفا عبر التواطؤ بين الممثلات الثلاث أو النسوة الثلاث وهن لسن إلا امرأة واحدة تنظر إلى نفسها في مرآة نفسها فترى نفسها صبية (٢٣ سنة) أو امرأة (٥٠ سنة) أو عجوزا (٩٢ سنة). إنها لعبة مرايا بل لعبة مرآة تنكسر إلى مرايا ثلاث. والمرايا هذه إن التحمت عكست صورة تلك المرأة الميتة التي تطل في صورة دمية راقدة في السرير، وإن انفصل بعضها عن بعض عكست تلك الصور الثلاث لامرأة تنفصم بين ماض بعيد وماض قريب وحاضر سلبي تماما. لعبة مرايا زج ألبي فيها الشخصيات الثلاث بل زجتهن فيها نضال الأشقر نفسها جاعلة تلك اللعبة لعبة متاهية بامتياز: لا وراء هنا ولا أمام بل هاوية شاسعة هي هاوية الزمن والذكريات.

ومثلما فعل ألبي في عدم تسمية النسوة الثلاث أو في تسميتهن تسميةً مغفلة أي (أ) و(ب) و(ث)، جعلت نضال الأشقر النسوة الثلاث من دون أسماء. إنهن ثلاث فقط: الصغرى، الوسطى والكبرى أو العكس. وإذا تلبست الصغرى (رلى حمادة) شخصية الموظفة التي عليها أن تشرف على أموال المرأة العجوز، فإن الوسطى (كارمن لبّس) بدت أقرب إلى الممرضة التي تسهر على صحة المرأة التسعينية. غير أن العلاقات بين الثلاث سرعان ما استحالت إلى علاقات كراهية وحقد. وعبر هذه العلاقات المتوترة راحت المخرجة تمهد السبيل أمام الصراع المأساوي الذي سوف تعيشه الشخصيات مع ذاتها، مع الماضي والذاكرة، مع الواقع والعالم، مع جسدها ولا وعيها. فالتوتر بين الشخصيات هو التوتر الذي تحياه المرأة العجوز مع نفسها، حين تنظر إلى نفسها وتكتشف شيخوختها أو حين تدرك أن جسدها خانها وكذلك الحلم والرغبة. وكم أصابت المخرجة حين جعلت الجسد أداة أولى، أداة وغاية معا، كاسرةً أدبية النص ووطأته الفلسفية عبر تفجير الطاقات الكامنة في لا وعي الشخصيات، بل في أجساد الممثلات الثلاث. ولم يكن مفاجئا أن ينطلق الأداء من إيقاع الجسد وحركته ومن رمزيته وغريزته. فالجسد هنا هو البداية والنهاية، هو ربيع العمر وخريفه، هو الجمال والقباحة، الشبق والموت. إنه الجسد في فصوله المتعاقبة ومراحله المتوالية التي لا بد من أن تنتهي بالموت، في صورة الجسد البارد والميت. ولكن قبل أن تستحيل العجوز جسدا ميتا راحت تستعيد ماضيها عبر نار المطفأة التي حاولت أن تشعلها مفجرة غريزتها، متوهمة أن الشبق الداخلي ما زال مستعرا. ولم تنفك عن استعادة بعض الأحداث الجنسية والأحوال الشهوية والمشاهد الأيروتيكية، ساعية إلى بعث الحياة في رميم جسدها. هنا في هذه اللحظات، بدت رندا الأسمر في ذروة تألقها: خلف قناع العجوز أطلقت العنان لجسدها وغريزتها كي يقاوما الشيخوخة التي انحدرت إليها. وغدا أداؤها غاية في الإتقان والألق:

«ثلاث نساء طوال» إخراج نضال الأشقر

براعة تخفي وراءها الكثير من الصدق ومهارة لا تخلو من الانصهار الداخلي أو النفسي. ولم يكن قناع الشيخوخة إلا ذريعة لتفجير الغرائز الكامنة في عمق الذات، في «الليبيدو»، كما يقول علماء النفس. ولكن ما إن تهدأ عاصفة الشبق الجنسي حتى تستعيد رندا الأسمر معاناة الشخصية التي تؤديها: هكذا تنتقل من أقصى الهجس الجنسي إلى أقصى الانسحاق والعجز، من أقصى الكراهية والحقد إلى أقصى الرقة والشفافية.

عمدت نضال الأشقر إذن قصدا في اللحظات الأولى من عرضها إلى الإيحاء بأن النسوة الثلاث سوف يتحولن إلى امرأة واحدة هي المرأة العجوز، وما أن تموت العجوز في ختام الجزء الأول حتى تنهض هي نفسها لتستعيد ماضيها (البعيد والقريب) عبر صورتي الفتاة (ث) والسيدة (ب).

وعلى رغم أهمية الشخصيتين (الفتاة والمرأة)، فإن العجوز تظل هي المحور ولا سيما في الجزء الأول. فهي التي تتذكر ولم يبق لها الآن، وهي شبه مقعدة، سوى الذكريات. لكن ذاكرتها باتت غير طبيعية وقد اختلطت عليها الأمور والتواريخ والأسماء. وكان لا بد للعجوز من أن تقطع خيط ذكرياتها المبعثرة من حين إلى آخر لتسأل نفسها أو مرافقتيها: «ماذا كنت أقول؟». ربما هو جسدها الذي يتذكر أكثر من ذاكرتها. أو هو لا وعيها ينبثق من تلقائه بطريقة آلية. ولذلك سوف تبدو كأنها صاحية تماما حين تتكلم عن ماضيها الجنسي، وكذلك عن مغامراتها العاطفية الأولى وعن زوجها والخيول والمزرعة. كما سيصحو فيها حقدها القديم وكراهيتها القديمة فتنتقم لنفسها ولماضيها من أمها وأختها. ويدفعها حقدها إلى الشك في من يحيط بها. فالجميع يسرقها كما تعبر أكثر من مرة. أما أصدقاؤها الفعليون فماتوا، والذين لم يموتوا هم في طريقهم إلى الموت. ولن توفر في حقدها ابنها الذي تؤكد أنه لا يحبها، فيما تحار هي إن كانت تحبه. لكنها تذكر أنه شاذ ومنحرف. لكن الابن الذي هجر أمه قبل سنوات سوف يطل في الجزء الثاني حاملا باقة زهر، وسوف يمكث صامتا أمام سرير أمه الميتة، لكنه سينهض مرة واحدة ليؤدي دور السائس في لقطة شبه إباحية.

هكذا تحضر الشخصيات الثلاث إذن ولكن في سياق مختلف وفي إطار واقعي وحلمي في الآن ذاته. والجميل أن بعض الحوارات يتكرر في الجزء الثاني ولكن عبر الثلاث لتأخذ بعدا آخر زمنيا ودراميا. فالنسوة الثلاث يتبادلن اللعبة كما لو أنهن متواطئات فيها. الآنسة تنظر إلى نفسها بل إلى مستقبلها عبر مرآة السيدة الخمسينية وإلى صورتها الآتية عبر مرآة العجوز. أما العجوز فتسترجع ماضيها مبعثرا بين الفتاة والسيدة الخمسينية. ولن تتوانى الصغرى في معارضة صورتها التي ستؤول إليها عبر السيدة أولا والعجوز ثانيا، وكذلك ستتذمر بدورها مما ستصير إليه في صورة امرأة عجوز ووحيدة وشبه منسية. ولعل الأطرف هو نظرة الاحتقار والاشمئزاز التي تلقيها العجوز إلى العجوز الممددة في السرير رافضة أن تموت تلك الميتة. وسوف تعترف لاحقا مخاطبة ابنها الصامت أنها ماتت قبل ساعة من وصوله.

لم تفصل نضال الأشقر بين الفصلين الأول والثاني اللذين يختلفان ظاهرا في النص. بل هي جمعتهما عبر التقاء الشخصيات نفسها حول ماض واحد كانت العجوز أكدت «ماضويته»، فيما تحول لاحقا إلى زمن ملتبس بين الماضي والحاضر والمستقبل تبعا لانفصال الشخصيات (وانفصامها) بعضها عن بعض. وما تذكرته العجوز هناك ترويه هنا المرأة الوسطى حينا والصغرى حينا آخر. ويأخذ الهاجس الجنسي حجمه هنا أيضا وكذلك الكراهية والحقد... إنها الحالات نفسها يترجّع صداها ويتدرج، لكن الحسرة أضحت حسرات ثلاثا. فالعجوز تندب ماضيها الذي ولى وتخاف نهايتها. والوسطى تعترف بأنها عاشت نصف حياتها فيما النصف الآخر أمامها، أي في صورة العجوز. أما الصغرى فستندب مستقبلها الذي تراه أمامها، معتبرة أن السعادة انتهت في السادسة والعشرين. وستصرخ بملء صوتها مشيرة إلى العجوز: «لا، لا، لن أصبح ما أنت عليه، لا أريد». ولن تتمالك العجوز عن نكرانها ونكران المرأة الخمسينية وهي كانتهما كلتيهما في ماضيها القريب والبعيد.

ولئن برعت رندا الأسمر في شخصية العجوز التي تخلع قناعها الطبيعي في بعض الأحيان مستعيدة شبابها، فإن كارمن لبّس ورلى حمادة لم تقلا عنها براعة أيضا. كارمن في شخصية المرأة الخمسينية المنفعلة داخليا والمتوترة بصمت والتي تنفجر من حين إلى آخر برهبة وشفافية. ورلى في شخصية الفتاة البريئة التي تدرك معنى الحب ممزوجا باللذة الخفرة، وبدت كأنها تؤدي شخصيتها وفق حالات مختلفة، متوترة ومتهادية، تقمع نفسها حينا وتنفجر حينا. أما اللافت والمثير فهو تبادل اللعبة الأدائية من أسبوع إلى آخر: فالممثلات الثلاث يؤدين الشخصيات الثلاث تباعا مما يمنح العرض المزيد من التجدد والغنى، ويتيح أمام الجمهور فرصة اكتشاف الممثلات الثلاث في شخصيات مختلفة.

اقتبست نضال الأشقر نص إدوارد ألبي الجميل والرائع من دون أن تتخطاه ومن دون أن تلتزم به التزاما تاما. ولعل عدم أخذها بما سجل ألبي من ملاحظات إخراجية دفعها إلى خلق عالم غير متوقع: سينوغرافيا متقشفة (نهى راضي) ذات طابع حلمي رسخته الإضاءة البديعة التي صممتها منى كنيعو، مستخدمة ما يشبه المروحة اللونية التي تنتهي في قوس قزح يلف السماء والبحر، أي الجدار الثالث المفتوح على الأفق البعيد. أما النافذة التي بدت أقرب إلى الشاشة فمثلت حال التوق إلى الحرية، إلى الفضاء المشرع، إلى الزمن اللامحدود. وعلى صفحة هذه النافذة - الشاشة - انعكست الأضواء والألوان غامرة الجدار والفضاء المسرحي ككل مرافقة حالات الشخصيات والتحولات الداخلية التي تعيشها.

وبرزت خلال العرض لوحة رائعة في بعدها السينوغرافي والدرامي وهي لوحة الملهى الليلي، حيث تلتقي النسوة الثلاث في لحظة من لحظات الماضي.

ولئن أعاد نص «ثلاث نساء طوال» إدوارد ألبي إلى معترك المسرح العالمي بعد مرحلة من الانكفاء والصمت وأتاح له الفوز مرة ثالثة بجائزة بوليترز الشهيرة في العام ١٩٩٤ (بعد فوزه بها عامي ١٩٦٦ و١٩٧٤)، فإن عرض «ثلاث نساء طوال» لا يعيد نضال الأشقر إلى المعترك المسرحي اللبناني والعربي، بل يكرسها كمخرجة طليعية رائدة خاضت عالم المسرح انطلاقا من خلفية أكاديمية ووعي أيديولوجي وجمالي، وخبرة عميقة ومراس راسخ في حقل الإخراج والتمثيل والكتابة الجماعية ◆

ARCHIVE
http://Archivebeirut.org

لم تخرج صورة المرأة في الدراما المسرحية العربية طوال تاريخها عن صورتين اثنتين: الأولى ترى في المرأة ملاكا هاديا والثانية تراها شيطانة غاوية. وإذا ما كانت هاتان الصورتان قد شكلتهما كتابات المؤلف، الرجل المسيطر على الإبداع المسرحي منذ بداياته وحتى الآن، فإن ظهور عدد من الكاتبات المسرحيات أعطى انطباعا بأن صورة جديدة مغايرة ستظهر على المسرح وتعبر بصدق أكبر عن طبيعة المرأة ووضعها في المجتمع العربي. فهل صدق هذا الانطباع حقا... وهل استطاعت المرأة ككاتبة أن تصلح من الصورة ثنائية الوجه (ملاك - شيطان) المشوهة لحقيقتها؟! هنا رصد وتحليل لبعض كتابات مسرحية نسائية لنموذج أغلب الكاتبات العربيات.

د. حسن عطية - مصر

الإبداع المسرحي النسوي

بين هداية القديسة وغواية الشيطانة

اختتم مؤتمر القمة الثاني للمرأة العربية في العاصمة الأردنية (عمان) فعالياته الرسمية في الرابع من نوفمبر الماضي بإصدار بيان عمان، الذي انشغل بهموم المجتمع العربي السياسية، وأكد رفضه القاطع للتهديد بالعدوان على بعض الدول العربية وأعلن إدانته الكاملة للإرهاب والعنف الدولي، وإرهاب الدولة الذي تقوم به إسرائيل، وقبله بأيام دارت في العاصمة المصرية (القاهرة) خلال الأسبوع الأخير من شهر أكتوبر الماضي فعاليات مؤتمر «المرأة العربية والإبداع»، الذي حضره أكثر من ثلاثمائة كاتبة وشاعرة وباحثة وأستاذة جامعية، فضلا عن الرجال، من مصر و٣٥ دولة عربية وأجنبية، حول هموم المرأة في وطننا العربي، وفتح الباحثون والباحثات الملفات الفكرية والإبداعية والاجتماعية والسياسية للمرأة العربية، عبر ١٦٠ ورقة بحثية طرحت في ٣٨ ندوة علمية ساخنة وخمس موائد نقاشية مستديرة ملتهبة الأفكار، فضلا عما قدمته المرأة من شهادات لا تنقصها الصراحة وحدة المواجهة عن ماضيها وحاضرها وتصورها المستقبلي، وذلك بهدف الوصول إلى خطاب فكري جديد ومتناغم تواجه به المرأة العربية واقعها المتردي، وتتصدى به لكل حملات تزييف وعيها وسحق وجودها وإرادتها تحت ركام الأفكار المتخلفة، وإعادة اعتقالها داخل سجن الحجاب العقلي والجسدي معا.

تزامن مع الفعاليات السابقة إقامة تظاهرة إبداعية حملت عنوان «جدايل» قدمت مجموعة من العروض المسرحية المصرية والأجنبية، التي أخرجتها أو دارت موضوعاتها حول هموم المرأة المعاصرة، وتباينت ردود الأفعال خلالها ما بين رافض لفكرة وجود إبداع نسوي يرتبط بجنس المبدع، مؤكدا أن طبيعة الإبداع واحدة، وأن القهر الاجتماعي والفكري الواقع على المرأة هو قهر عام ممارس على الجنسين من دون تفرقة، ومتحمس يرى أن الطبيعة الجنسية الخاصة بالمرأة تؤثر بالضرورة في مشاعرها، ومن ثم فيما تطرحه من رؤى فكرية للعالم، وما يتجلى في أبنيتها الإبداعية الجمالية، ويزيد هذا الاتجاه المتحمس إلى الطبيعة الجنسية للمبدعة الأنثى الميراث التاريخي الذي تختزنه في أعماقها، ناقمة فيه على أزمان طويلة من الهيمنة الذكورية، التي تجلت في احتلال الرجل منصب المبدع الأول في مجالات الحكم والحرب والرسالات العقائدية فضلا عن الفنون والآداب المختلفة.

وقد تفجرت في الفترة الأخيرة ظاهرة الإبداع النسوي في مجال الكتابة القصصية والروائية خاصة، وراح البعض يقننها باسم الكتابة بالجسد، تزامنا مع استيراد مصطلح النقد النسوي وما طرحه من أفكار حول صراع المرأة الكاتبة بين سعيها للإبداع في مجال يحتكره الرجل منذ قرون طويلة ومشاعر داخلية تربط إبداعها بجسدها ومشاعرها الخاصة، بينما لم يظهر مصطلح الكتابة النسوية، في هذه الفترة ولا في فترات سابقة، في مجالات إبداعية أخرى كالفنون السينمائية والتشكيلية والاستعراضية والغنائية بل وفن التمثيل ذاته بجميع أنواعه بما فيه الفن المسرحي، الذي تألقت فيه المرأة المصرية والعربية منذ قرن من الزمان من دون أن يصنفه أحد في خانة التمثيل النسوي مقابل التمثيل الذكوري، فلم يصنف أحد من قبل إنجازات «عزيزة أمير»، و«فاطمة رشدي»، و«آسيا»، و«تحية حليم»، و«فريدة فهمي»، و«أم كلثوم»، داخل منظومة الإبداع النسوي، بل إن صفة النسوية ذاتها لم تلحق بالنص المسرحي الذي كتبته كاتبات عربيات خلال العقود السابقة على العقد الماضي، مثل اللبنانية «هدى زكا» التي لم نسمع عنها شيئا منذ أن تعرفنا على مسرحيتها «المسير الطويل» في الستينات معروضة بالقاهرة من إخراج «كرم مطاوع»، ومثل أعمال «فتحية العسال»، و«ليلى عبد الباسط»، و«هدى جاد»، ود. «نادية البنهاوي» و«ناهد نائلة نجيب» في مجال المسرح، فضلا عن أعمال ملك حفني ناصف «باحثة البادية»، و«عائشة التيمورية»، و«مي زيادة»، ثم بعدهن ظهر في مجالات الإبداع المختلفة كل من «بنت الشاطئ»، و«جاذبية صدقي»، و«صوفي عبد الله»، ثم «نوال السعداوي»، و«سكينة فؤاد»، و«فوزية مهران»، و«فريدة النقاش»، و«سلوى بكر»، وغيرهن كثيرات في مجال الإبداع الأدبي والفكري الأخرى، حتى ظهور «نورا أمين» التي نقلت ارتباطها بمصطلح ومفهوم الإبداع النسوي من مجال القصة القصيرة فالرواية الذي ظهرت بداية فيه، إلى مجال المسرح الذي ترجمت وأخرجت ومثلت له أكثر من عمل بجراءة وقصدية في الحديث عن هموم المرأة وتعرية مشاعرها الداخلية الخاصة، فتزامن ظهورها مع ذلك الاهتمام النقدي، الصاخب عادة داخل المنتديات واللقاءات الخاصة، بالحديث عما يسمى بالمسرح النسوي.

وهو اهتمام في رأينا لم تفرضه الكتابة النسوية المتميزة في مجال الدراما المسرحية، وما تفجره من قضايا بين جمهور المتلقين، ولم يتجل بسبب دخول مجموعة من المخرجات ومصممات السينوجرافيا عالم الإبداع المسرحي، وهو الممتد منذ ما يقرب من أربعة عقود زمنية، بقدر ما كان نتيجة لانشغال المثقف العربي في مصر في الآونة الأخيرة بنظريات ومناهج النقد الحداثية الغربية، وبالإبداعات الأوروبية في مجال المسرح التجريبي، الذي كرست وجوده المؤسسات الثقافية الرسمية وروجت له بمسابقاتها السنوية الموجهة، وتدعيمها الإعلامي لأفكاره المتمحورة حول ما يسمى لغة الجسد وتعبيره الحركي عن ذاته في مواجهة العالم، والتي فتحت المجال بدورها للحديث عن الجسد الأنثوي كوجود مبدع في ذاته، وللرؤية النسوية كمنظور مخالف للحياة، وقد تلاقى ذلك الاهتمام بجسد المرأة وتعظيم دوره، بل وتداوله كمثير إعلاني لترويج سلع مادية، تلاقى وتصادم في مفترق طرق مع تعاظم دور الجماعات السلفية، وسعيها الدؤوب لوأد جسد المرأة في الأردية السوداء، وضغط رؤيتها الفكرية في حدود التابع المرتعب من أي أجنبي يمر بها، مما ولد لدى المرأة المتحررة، والمثقف المنحاز لها، رغبة قوية في تعظيم دورها في مجال الإبداع، كنوع من استعادة وجودها المسحوب منها على ساحة الحياة، في مجتمع يرتد إلى نوع من المحافظة أكثر تزمتا مما كانت عليه الحال منذ قرن كامل من الزمان، وهو أمر يبدو غريبا حينما يقع المثقف المصري نفسه، أو بعض من ممثليه المستنيرين حتى لا نسقط في خطأ التعميم، في مأزق الدفاع عن الإسلام ضد الحملة الغربية الرابطة بينه كعقيدة دينية والإرهاب كصورة من صور التمرد الانتحاري المدمر لنظام العالم المطلوب تثبيته لمصلحة قوى الهيمنة العالمية، واعتبار بعض مثقفينا أن الحجاب الأسود هو رد فعل لا وعي المرأة المسلمة تواجه به محاولات عولمة العالم وإذابة هوية كل مجتمع في (أممية أمريكية) جديدة، لا تدعو إلى اتحاد كل عمال العالم تحت لواء الأيديولوجية الشيوعية، بل تعمل على صهر كل سكان العالم في رؤية رأسمالية متطورة بأسلحة التكنولوجيا.

وهو أمر يكشف أيضا عن المزيد من تناقضات المثقف العربي، وخاصة المستنير، فقد خصص مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي دورته التاسعة عام ١٩٩٧ للمسرح النسوي، ودارت مناقشاته النظرية حول مفهوم مسرح المرأة، وجُمعت الأبحاث المقدمة في ندوته الرئيسية في كتاب حمل عنوان «أبحاث في اتجاهات التجريب في مسرح المرأة»، كما صدرت عنه مجموعة من الكتب التي تعالج هذا الموضوع، من دون أن يكون للمرأة صوت واضح في العروض الأساسية للمهرجان، وراحت كتب وأبحاث هذا المؤتمر تتكلم عن «التجريب على الأشكال الدرامية في الكتابة النسوية»، و«التجريب في فنون الأداء ونظام العمل المسرحي في الفرق النسوية»، كنوع من تثبيت المفهوم قبل تحقق المنجز الخاص به، ومنذ ذلك التاريخ والحديث يعلو ويهبط حول الإبداع النسوي في مجال المسرح، حتى مؤتمر إبداع المرأة الأخير المشار إليه في صدر هذا المقال، والذي سيتفرغ بشكل أساسي. المقال لا المؤتمر. لفن الكتابة الدرامية كركيزة أولى للعرض المسرحي، تاركا الحديث للإبداع النسوي في الفنون المسرحية المختلفة لمقالات أخرى يشرف أن يجاورها في هذا العدد الخاص.

في دراسة قديمة لنا نشرت على ما أذكر في أواخر السبعينيات بإحدى المجلات العربية التي انقطع وصولها فجأة إلى القاهرة مع ما انقطع من سبل النشر العربية عقب توقيع معاهدة السلام بين مصر وإسرائيل، وأعدت نشرها في العدد الثامن عشر من مجلة «الفنون» المصرية عام ١٩٨٤، لتوفير مادتها أمام القارئ المصري، حيث استخلصت من عينة مختارة من النصوص التي كتبها الرجل خلال الستينات والسبعينيات من القرن الماضي، تضمنت نظرته إلى المرأة وصورتها التي رسمها لها في فضاء المسرح العربي، وهي عندي وقتها لا تخرج عن كونها صورة متدنية للمرأة «تتراوح في أغلب الأعمال بين نمطين أساسين هما: نمط المرأة الشيطانية ونمط المرأة

> "ما زالت رؤية المرأة (الكاتبة) أسيرة همومها الذاتية ومشاكلها الخاصة. وعندما تسعى للخروج خارج حدودها الجسدية الأنثوية وخارج همومها الفردية، تتعثر وتقع في هوة الحديث المباشر الزاعق"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القديسة، وفي الحالتين (...) لا يمنح وجودها على خشبته وجودا واقعيا، بقدر ما يقدم «تصورا» مثاليا عنها مقرونا بالتدني، حتى حينما يمنحها صفات القداسة.. فهل استطاعت المرأة ككاتبة أن ترفع الغبن عن ذاتها، وتعيد صياغة صورتها في فضاء المسرح بشكل «حقيقي» أو على الأقل «مغاير» لصورة الشيطانة / القديسة التي صاغتها الدراما التي أبدعها الرجل في ظل ظروف اجتماعية وفكرية محددة ؟، وهل يمكن أصلا أن يتحقق ذلك والمرأة الكاتبة هي بعض مجتمع له رؤيته السائدة، التي قد يشكل الرجل أساسها من دون أن يلغي ذلك دور المرأة ذاتها في تدعيم هذه الرؤية بالموافقة والممارسة وعدم التمرد، سواء أكانت المرأة هنا هي ربيبة السيد «أحمد عبد الجواد» التي قبلت يوما هيمنته عليها أم لم تكن؟ وعندما أتاح لها الرجل فرصة أن تخرج إلى الحياة متمردة ومتجاوزة وضعها الاجتماعي السابق، سعدت بهذا وهللت له، وفور أن تراجع الرجل عن موقفه العام من تمرد المرأة وفرض عليها الحجاب، حتى عادت فتياتنا في الجامعات ونسوتنا في المؤسسات والشركات برضاء المستنيم ودفاع المستميت إلى الحجاب الذي نبذته يوما، وكأن حركتها في التحرر ورفض التحرر هما حركة مسايرة لما يراه الرجل، ويشكل به مسيرة مجتمعه، يثور فتثور معه لا قبله ولا ضده، وتنتكس ثورته فترضى بانتكاسته وتدافع عن ترديه، ومن ثم تدعم هذه «المسايرة» المفهوم السائد لفكر المجتمع، سواء كانت المرأة هنا هي حفيدة «إيزيس» الرافضة لفناء زوجها، أو المناضلة من أجل استعادة وجوده المادي تجميعا لأشلائه الممزقة والموزعة في أقاليم الوادي الأربعة عشر، حتى يستوي كامل البنيان، فتمنحه الآلهة الروح، كي يمنحها هو بذرة الابن المنتقم «حورس»، فهي في النهاية ليست أكثر من وسيط «فاعل» بين رجل ورجل، تعيد بناء الأب المغتال، لكي يهبها الابن الثائر.

لقد غابت وغُيبت المرأة العربية عن ساحة الفعل والفاعلية السياسية والعملية في القرون الوسطى العربية، وحتى بدايات عصر النهضة في القرن التاسع عشر، واحتجبت وحجبت خلف الأسوار والمشربيات، إلى أن ظهرت في فضاء المسرح العربي، كشخصية درامية، قبل ظهورها كشخصية فاعلة في الحياة العامة، وذلك في أول عرض صيغ على منوال المسرح الغربي، على يدي اللبناني «مارون نقاش» في مسرحيته «البخيل» عام ١٨٤٧، وإن قام بتجسيد دورها صبي أجرد، لعدم قدرة المرأة وقتها على الظهور سافرة وممثلة أمام تجار وأعيان بيروت، ويرجع وجودها كشخصية درامية في أول نص مسرحي عربي، لا لرغبة صاحبه الواعية أو مجتمعه في ذلك، ولكن لأن النموذج المحتذى (الغربي) وجدت به المرأة، وهو نص الفرنسي «موليير» المعنون بالاسم ذاته، بحكم طبيعية حضور المرأة في الحياة الأوروبية ذاتها، كما يرجع أيضا إلى طبيعة العمل المسرحي الذي تدور فيه الدراما

> يظل البون شاسعا بين ما تعلنه المرأة المستنيرة بصوت عال عن ضرورة تحررها من هيمنة الرجل على حياتها، وما تبدعه بالفعل من أعمال درامية تؤكد حزنها على غياب تلك الهيمنة

حول المرأة، حتى في حالة غيابها عن فضاء المسرح، كما تفعل بعض الاتجاهات الدينية التي تحرم ظهور المرأة على المسرح، مثلما يحدث مع عروض جامعة الأزهر بالقاهرة، حينما تجري تصفية حضور المرأة من النصوص المسرحية التي يقدمها الطلاب في المسابقات السنوية، دون قدرة على تصفيتها داخليا، ويظلون طوال الوقت يتحدثون عنها كأنها شبح غامض.

ولا يقف الأمر عند حدود تصفية الوجود المادي للمرأة من العروض المسرحية فيما يسمى بالمسرح الديني، وإنما يؤدي وضع المرأة في مسرحنا العربي وتصويرها كشيطانة أو قديسة، إلى سجنها دائما داخل حدود الجسد الأنثوي، المثير للشهوات أو المتسامي عليها، مما يعمل أكثر على تشويه صورتها على خارطة المسرح العربي، وهو تشويه يرجع في الأساس إلى الموقف الكامن في لا وعي الرجل تجاه الأنثى، فهي المرأة التي طردته من الفردوس، وهي الزوجة التي تطالبه بحمايتها من بقية الرجال، وهي الابنة المطالب بإعدادها ماديا للزواج، وهي الزميلة التي يمكن أن تنافسه وتحصل على منصبها المتوقع في العمل، وبالتالي فهي الآخر الجالب للمتاعب له، وهي في الوقت ذاته المشاركة له في تحمل النظام الاجتماعي المختل في المجتمع، والحضن الدافئ الذي يعود إليه بعد مشقة اليوم، لكي يحتمي به، ومن ثم يشعر تجاه تلك الأنثى بنوع من العاطفة المزدوجة (الحب / الكراهية)، فيجسدها دوما في تلك الصورة المزدوجة : القديسة التي تهديه والشيطانة التي تغويه، دون أن يرقى بها إلى مستوى العقل المفكر والوجود الفاعل بإرادته.

وإذا كان للرجل مبرره في صياغة الوجود النسوي في فضاء المسرح على الصورة التي نعرفها، وأشرنا إلى بعض تفاصيلها فيما سبق من قول، فالمعضلة الأكثر إثارة، من دون أن تثير دهشتنا هنا، تكمن في الإبداع النسائي نفسه، حيث يغيب هذا الدور الفاعل للمرأة في المسرح الذي تكتبه وتخرجه للمجتمع المرأة ذاتها، هذا المسرح الذي لم يستطع بعد طرق عوالم جديدة غير تلك التي طرقها على مر تاريخها الطويل، فموضوعاته مازالت هي الموضوعات نفسها القديمة والسائدة، وشخصياته النسائية لسن أكثر من نسوة أسيرات إحباطهن الذاتي، يعانين الأوجاع، ويبكين على فقدهن حضور الرجل في حياتهن، ولا يملكن غير البوح والمناجاة في مونولوجات مسهبة، غير مؤثرة، وغير مغيرة لذاتها، كما يتجلى ذلك في أعمال الكاتبة د. «نادية البنهاوي»، وحتى الأنثى المتمردة لدى الكاتبة «نهاد جاد»، والواعية بضرورة التمرد، إنما يقف تمردها عند حدود الحلم بالتطلع المادي، بينما يقف تمرد الأنثى لدى الكاتبة «فتحية العسال»، التي تعي دورها الاجتماعي بين أهلها، عند حدود الرغبة في أن يأتي التغيير لوضعية المرأة المصرية، في الزمن القادم.

تلتصق الكتابة الدرامية التصاقا وثيقا بموقف الكاتبة (المرأة) من شخصياتها (النسوية)، فتدور أعمالها في فلك الكتابة التقليدية، التي ابتدعها الرجل من قبل، وتميل دائما إلى المونودراما، أو الأعمال التي تكثر فيها المونولوجات، وكأن العالم قد خلا لها، وأصبح الكل مضادا لها، كما أن الصراع الدرامي في الدراما النسوية هو صراع غير متكافئ، دائما المرأة فيه مظلومة ومهانة ومهزومة، منذ البداية، وهو ما يجعل روح الإحباط تسري في شرايين هذه الأعمال الدرامية، ويدور الحدث الدرامي دائما داخل أعمالها حول إخفاق «المرأة»، في تحقيق التواصل مع العالم المحيط بها، وهو ما يجعل هذا الحدث مجرد تحصيل حاصل في نهايته، فلا أمل في التغيير، ولا سعي حقيقيا للوصول إلى غير ما بدأ به هذا الحدث الدرامي.

إن الدراما كبنية تتأثر تأثرا وثيقا وجدليا بالمحتوى الدلالي الذي تقدمه الكاتبة (المرأة) في عملها، وهما معا (البنية الدرامية والمحتوى الدلالي) إنما يرتبطان بالرؤية الكلية للكاتبة المبدعة، وهي رؤية مازالت بعد أسيرة همومها الذاتية، ومشاكلها الخاصة، وعندما تسعى إلى الخروج خارج حدودها الجسدية الأنثوية، وخارج همومها الفردية، تتعثر وتقع في هوة الحديث المباشر الزاعق.

يدور المحتوى الدلالي لدراما الكاتبة المناضلة «فتحية العسال»، حول قضية القضايا في كتاباتها المتنوعة، وهي قضية الحرية وما يتداخل معها من قضايا المعرفة والمسؤولية، فحرية المرأة هي جزء من حرية المجتمع بأكمله، ومسؤوليتها تجاه هذه الحرية تتجلى في نقل وجودها الذاتي من الجهل إلى المعرفة بالتعلم ومشاكسة الواقع، ومن ثم لا مجال أمامها لتحرير مجتمعها، غير تحرير ذاتها من تلك القيود التي كبلت عقلها زمنا طويلا وأعاقت بلورة دورها الفاعل في المجتمع، إلا أن نضال الكاتبة «الفعلي» يؤثر على بناء أعمالها الدرامية، فيسود الخطاب المباشر، ويلتف الحدث الدرامي بغلالة ميلودرامية قوامها المصادفة والحلول الانقلابية، وتتجلى شخصياتها أحادية التكوين، فهي تبني مسرحها داخل بنيان رؤيتها النضالية للعالم، فهو عندها رسالة مباشرة، ووسيلة للتحاور مع المجتمع، وصوت صارخ مطالب بالحرية للمرأة والرجل معا، وهي تدرك أن القهر واحد، ومعاناة المرأة في الحياة هي صورة من معاناة الرجل ذاته في ظل أنظمة فاشية مدمرة للحرية وللعدالة الاجتماعية، ففي مسرحيتها التي تحمل عنوانا دالا هو «بلا أقنعة»، تعمل الكاتبة جاهدة على مواجهة قضية الحرية، وعلى نزع أقنعة التنكر التي تضعها المرأة على وجهها، سواء كانت أقنعة اجتماعية أو أقنعة أخلاقية يفرضها المجتمع عليها، ومن ثم فهي تبدع شخصية «مؤلفة» تتماهى فيها وتختفي خلفها، لتستدعي بها بقية شخصيات الدراما النسوية، مؤكدة بحضورهن الأيقوني على حقيقة أنهن جميعا صور مستنسخة منها هي شخصيا، بما فيها شخصية «الفتاة» ذات العشرين ربيعا، والتي تجسد لا شباب الكاتبة الماضوي فحسب، وإنما تصورها لما يجب أن تكون هي عليه الآن، فهي الصورة الأكثر تمردا منها ومن شخصياتها المستدعاة، فهي ترفض أن تدفن شبابها عقب رحيل زوجها بالموت كـ «الأرملة»، ولا تقبل أن تعيش منسحقة مع زوج يهين كرامتها كـ «الزوجة»، ولا تملك غير خيانته سرا، وتتجاوز شعور «المطلقة» بالإهانة ونظرة المجتمع المتشككة فيها، وإن لم تكشف لنا المسرحية دراميا عن سر تمرد هذه «الفتاة»، هل هو تمرد يرجع فقط إلى اللحظة الزمنية التي تخلقت فيها تلك الشخصية الدرامية، في السبعينيات، قبل أن يصيب المجتمع ما أصابه من ردة رهيبة، جعلت الأجيال الجديدة أكثر تخلفا وتزمتا من الأجيال السابقة عليها ؟، وهو أمر في الحقيقة يفرض منطق اللحظة الحياتية العابرة على بنية عمل درامي له منطقه الداخلي الذي يبقيه لأزمنة لاحقة، ويخلخل بالتالي بنية الشخصية الدرامية ويجعلها مجرد بوق لأفكار الكاتبة لا أكثر.

> رسم الرجل المسرحي صورة للمرأة تتراوح بين نمطين أساسيين هما: نمط المرأة الشيطانية ونمط المرأة القديسة! ولم يمنحها وجودا واقعيا بقدر ما قدم... تصورا... مثاليا عنها مقرونا بالتدني!

تقيم «فتحية العسال»، في مسرحيتها التالية «البين بين» محاكمة صارمة للإنسان، داخل ما تسميه «محكمة العدل لعموم الكون»، وهي محكمة تكشف عن تلك القضية الرئيسية التي تشغل عقل الكاتبة اجتماعيا وإنسانيا، وهي قضية حرية الإنسان عامة، وحرية المرأة كوجود إنساني قبل وجودها البيولوجي النوعي خاصة، وفي بنية درامية فانتازية الصياغة، تقدم لنا بطلها (الضد) الذي ينزع عن نفسه وبإرادته كل سمات البطولة، وهو المدعو «حسنين عبد العظيم عبد التواب» ؛ مجرد موظف يناور العالم بمنطق البورجوازي الانتهازي الصغير، فينكر اسم أبيه الدال على عبودية العظمة والسمو، مستبقيا اسمه الثالث الموحي بالتوبة والتمسك بمنطق التساهل، والذي يؤدي به إلى سقوط أخلاقي مآله في النهاية الموت انتحارا، وتنتهي المسرحية بنغمة خطابية زاعقة، تتمثل في قرار «حسنين» الموجه مباشرة إلى الجمهور المشاهد، مطالبا إياه بعدم المساومة والمهادنة، وضرورة أن يكون الإنسان هو ذاته، دون أن يفقد تمسكه بالحلم بالتحرر الجماعي.

في مسرحيتها الأخرى «جواز سفر»، تقدم لنا «فتحية العسال» تنويعة أخرى من نساء زمنها : أربعة نماذج تمثل أربعة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أقنعة للمرأة التي تعتمد اعتمادا كاملا على الرجل : الزوجة المتطلعة والأخت العانس والابنة المتمسكة بمبادئها. ونموذجها الأكبر هنا هو الزوج/ الأخ/ الأب «منصور عبد البصير»، الذي يمتلك مقاليد الأمر في البيت، حتى وهو مشلول، ومع ذلك فهو الذي يوقف حركة تقدم الزوجة عندما لا تجد مفرا في نهاية المسرحية، غير الهروب خارج البلاد، فرارا من السجن لتوقيعها على شيكات من دون رصيد، وهو ما يتطلب منها ضرورة استخراج «جواز سفر»، الذي يحتاج، وفقا للقانون المصري، لموافقة الزوج، مما يعيق حركتها في استخراجه وفي السفر بالتالي، والمفارقة هنا أن الكاتبة لا تدين هذا الأمر الجائر واللادستوري، بل هي تستفيد منه، وتقره، وتوافق عليه، فهو النص القانوني الذي سينقذ الأسرة من التفكك !!، ويساعد الرجل على استعادة قوته، وقدرته على إعلان رفضه لضعفه وفي وجه زوجته، وتنتهي معه المسرحية نهاية انقلابية، حيث يقف فجأة الزوج على قدميه، ويعود الابن الفاسد إلى صوابه، ويعود البيت إلى أصحابه، وتعترف الزوجة بخطئها، مما يكشف عن خلل في البناء الفني للمسرحية، وتذبذب في الحدث الدرامي، ونهاية ميلودرامية زاعقة، تربط المسرحية بلحظتها المعيشة، وتفقدها قدرتها على الخلود.

اهتمت الكاتبة الراحلة «نهاد جاد» بالمرأة الراغبة في تجاوز واقعها المتردي بحلم معلق في فضاء المسرح، فبطلة مسرحيتها الأولى (الرجل الذي لم يصبح)، والتي عرفت ونشرت فيما بعد عرضها على مسرح الطليعة من إخراج «زينب شمي»، باسم بطلتها (عديلة)، تأكيدا لدور المرأة الحاضر، بدلا من دور الرجل الغائب. فالبطلة «عديلة» تبدأ حدثها الدرامي بانتظار استيقاظ الزوج النائم، الذي أعدت له، كأي زوجة تقليدية، «صينية شاي الصباح»، وتنشغل في مونولوجها الطويل المنطلق من لحظ الانتظار هذه، بحلم يقظة يحقق لها الثراء السريع، ويغير حياتها مع ابن فاشل وابنة دميمة وزوج غير منتبه لعمله ومظهره وحياته التقليدية، فهي نموذج للمرأة المتطلعة، التي عاشت يوما تحلم بالزوج الذي يمنحها الشقة الكبيرة والوضع الاجتماعي المتميز، ولم تفكر لحظة في أن تقوم هي بتحقيق ذلك لنفسها ولأسرتها، ولم تفكر في أن تتعلم وتعمل وترتفع بمجهودها، ولم تسع يوما لتغيير نمط حياتها بجهد عقلها ويديها، وإنما تزوجت من رجل أرادت أن يكون هو محقق أحلامها، رجل ارتكنت إليه، منتظرة منه «الفعل»، بينما اكتفت هي فقط بـ «الحلم»، داخل دراما الانتظار اللامجدي، دراما الهزيمة لامرأة علقت كل أحلامها وطموحاتها على الرجل، دون أن تقدم هي على فعل شيء، دراما سقوط المرأة التقليدية التي اكتفت من الحياة بدور الزوجة والأم فقط، من دون أن تساهم في هذه الحياة بأي دور فعال، ولذلك فمصيرها الإحباط والهزيمة معا.

وفي مسرحيتها التالية (محطة الأتوبيس)، والتي عرفت باسم «ع الرصيف»، بعد أن أخرجها «جلال الشرقاوي» بفرقته على «مسرح الفن»، وهي مسرحية نقد اجتماعي وسياسي، تقدم امرأة أكثر فاعلية من سابقتها هي «صفية»، التي لم تكتف بالانتظار كي يحقق لها الزوج (الرجل) حلمها، وحلم أسرتها، بل تحركت وسافرت إلى دولة عربية لتعمل هناك مدرسة لسنوات طوال، حتى يمكنها أن تحقق حلمها «المادي» في الحصول على «الأشياء»، التي تحقق لها السعادة، وظلت هناك تعمل من أجل تلك الأشياء المادية، وفي الغربة تكتشف أنها تحولت إلى مجرد جهاز مادي للعمل، فقد إنسانيته، وأصبح «شيئا» بلا روح، ثم تعود إلى وطنها لتجد أنها فقدت كل ما سعت إلى تحقيقه، فقد طلقها الزوج، واغتصب شقتها وكل «المقتنيات» المادية التي عانت في الغربة من أجل الحصول عليها، لقد اغتصب منها أحلى سنوات عمرها المهدرة في الغربة.

> تلتصق الكتابة الدرامية التصاقا وثيقا بموقف الكاتبة من شخصياتها النسوية. وغالبا ما تدور أعمالها في فلك الكتابة التقليدية التي ابتدعها الرجل من قبل وتميل دائما إلى المونودراما

تؤكد «نهاد جاد» على ضياع الحلم «العام» للمواطن المصري، بتأكيد أن الأمر ليس أمر المرأة المصرية التي ضاع حلمها خارج الوطن، وإنما أيضا بتقديم صورة الرجل : المستشار «كمال»، رجل القانون الذي اغترب داخل مجتمعه رغم شعارات الحرية والعدل الاجتماعي التي رفعها المجتمع في زمنه، فهو فكريا يمثل الوجه المتمم لشخصية «صفية»، هو الرجل النظيف الحر القوي، الذي اعتقل وسجن وشرد، لكنه لم ينكسر، ومع ذلك فصفية ترفض أن تكون صوتا مكملا له، إنها تظل بنائيا صوتا أحاديا، تناجي نفسها طوال المسرحية، وكأنها «عديلة» أخرى، تتحدث إلى رجل «نائم»، إلى الرجل الذي رفض أن يسافر مثلها خارج الوطن، رغم أنه عانى مثلها مأساة الغربة داخله.

يتمحور عالم د. «نادية البنهاوي» الدرامي حول شخصية المرأة الباحثة عن الانعتاق وسط مجتمع بورجوازي صغير مغلق على نفسه، وطرفا الصراع دائما عندها هما المرأة والرجل المجردين من خصوصيتهما والمتحولان في مسرحيتها القصيرة (لماذا ؟) إلى رمزين دالين، يعيشان داخل عالم مملوء بالجمل غير المكتملة، والأحاسيس المضطربة والمنعكسة في لغة تعبيرية متوترة، كاشفة عن شخصية متوترة، هي شخصية المرأة التي فقدت ابنها موتا وهو طفل فتستدعيه من ذاكرتها المتخيلة، فهو الوجود الغائب الذي تطلبه دائما، تعاني العذاب حين يكون معها، وتشعر بالعذاب نفسه لأنها كانت السبب في فقدانه، دون أن تصرح عن كيفية فقده، بل تعذب ذاتها بماسوشية مؤلمة للذات وللمتلقي معا. ودورها في هذا الفقد المعذب لها، وهي تقدمه في أحسن الصور التي تتمناها للرجل فهو الابن والأب والصديق والحبيب، هو الرقة والحنان المفتقدان في الأب العنيف، وهو الرفيق الذي تأنس له أكثر من أي صديق أو حبيب، هو عالمها كله، وهي في النهاية امرأة بورجوازية، تعاني الوحدة والفراغ، صلتها بالعالم الواقعي مفتقدة، وعلاقتها بالرجل مقطوعة، وعالمها قائم فقط على صورة الابن الميت المتخيلة، فهي عاشقة له، غارقة في صورته، تحيط نفسها بأنفاسه المتخيلة، ولا تفعل شيئا غير الانتظار والتعذب بالألم الذي تصنعه بيدها، وكأنه نوع من تعذيب الذات المتعمد، أو نوع من «الماسوشية» المؤلمة للنفس.

من دون ما سبب واضح حتى الآن، تعاود كل كاتبة من كاتباتنا الثلاث المختارات كعينة ممثلة لتواجد مسرحي نسوي من أواخر الستينيات حتى يومنا هذا في مجال الكتابة الدرامية للمسرح، تعاود كل كاتبة طرح رؤيتها الفكرية في ذات البناء الدرامي الذي تتبناه في عملها الأول، وبذات التفاصيل، فتقدم «نادية البنهاوي» في نصها الدرامي الثاني المعنون باسم «مشهد درامي» امرأة تحمل ملامح المرأة نفسها في المسرحية السابقة، وتعطي لها أيضا اسما مشتقا من صفتها، فهي «السيدة»، التي تستيقظ من النوم ظهرا، والتي لا نعرف لها عملا أو مهنة، وينشطر الرجل أمامها إلى ثلاث شخصيات أو رموز : الزوج الغائب والابن المفقود والصديق المثالي غير المحقق في الواقع، مما يؤدي بها إلى الانعزال ومعاناة الوحدة، والاستغراق في شرب الخمور، والانتظار لعودة ذلك الرجل المفقود»، وفي مسرحيتها الثالثة «اللحن المفقود»، التي هي أقرب إلى السيناريو السينمائي منها إلى النص الدرامي الصالح للعرض المسرحي، يدور حدثها الدرامي حول موضوعها الأثير : فقد الرجل، الذي مازال يطارد البطلة (المرأة) التي تحمل هنا اسما أجنبيا هو (اليزا)، تركها الزوج دون ما سبب واضح، لتعيش وحيدة في بيتها المطل على شاطئ البحر في منطقة ذات طابع أوروبي، ترتجف من البرودة الداخلية، أكثر مما تعاني من برودة الجو الخارجي، فتتجه إلى فندق قريب أقرب إلى الحانة، لتشرب قليلا من النبيذ يدفئها قبل العودة إلى منزلها، فتلتقي هناك بالرجل «نبيل»، الذي يعاني ألم هجر زوجته له، فتحدث شرارة حب سريعة تربط بين الاثنين المهجورين وسط برودة واقعهما، إلا أن أصوات الماضي تطاردهما، وتكتشف هي أنه من الصعب الالتقاء بآخر، فقد تركت نفسها مختارة تفنى في الحبيب الأول، والمدعو «أمجد»، على رغم أنها انفصلت بالفعل منذ فترة عنه بسبب رغبته في أن يجعلها كما يحب هو أن تكون، بينما تريد هي أن تكون الشخصية التي تعبت كثيرا لكي تصنعها، وتستقل بها عن الآخر، من دون أن تستطيع التخلي عنه، مما يكشف عن طبيعة معاناة المرأة عند كاتبتنا : المحافظة على الذات في مواجهة الآخر (الرجل)، مع الاحتياج الشديد إليه، وهو ما يولد صراعا داخليا حادا بين الاستقلال والاحتياج، بين رفض الذوبان في الرجل والحاجة الشديدة إلى الارتماء في أحضانه، ولأن المرأة عند «نادية البنهاوي» تتمسك دوما باستقلاليتها أكثر من تمسكها بالحفاظ على الرجل، تنتهي مسرحيتها (مشهد درامي) نهاية الفراق المعتادة، والتعلق بالحب المفقود، وهجران الحب الموجود فعلا، فقد أفنت روحها في حب «أمجد»، ذلك الزوج الذي رحل، ولم تستطع أن تحقق التواصل مع الصديق الجديد، الذي ظهر في حياتها من دون سابق إنذار، وكان الفراق حتميا، فلم يتأسس على علاقة طبيعية حية، ولم يسلك الطريق الصحيح المطلوب للوصول الى بر الأمان.

> غالبا ما يدور الحدث الدرامي، في الأعمال النسائية، حول اخفاق "المرأة" في تحقيق التواصل مع العالم المحيط بها

وفي المسرحية التالية للكاتبة، وهي أطول مسرحيات هذه المجموعة، وتحمل عنوان «الوهج»، ذلك الوهج الذي تبحث عنه البطلة الشابة «روى» وسط عالم كابوسي شديد الكثافة، وهي هذه المرة تتجاوز دورها كأنثى تبحث عن الرجل المنفلت منها، إلى كونها إنسانا يبحث عن الخلاص وسط مجتمع يلتهم فيه الأخ لحم أخيه، وتلتهم فيه الجماعة عقل الفرد فيها، وتذيبه داخلها بقوانينها وتقاليدها المتعارف عليها، ومع بداية المسرحية تجد البطلة «روى» نفسها أمام مفترق طرق ثلاث، لا تتذكر أي منها يؤدي بها الى مسكنها، تلتقي بطفل في الثالثة عشرة من عمره، أي أكبر من الطفل الابن الذي كانت تبحث عنه الكاتبة في مسرحياتها السابقة، تسأله عن الطريق، فيصف لها طريقا كأنه المتاهة، لا يؤدي إلى شيء، وعليها أن تدور يمنة ويسرة حتى تصل إلى منزلها الذي فقدته.

انه الفقد مرة أخرى، فقد البيت والابن والزوج والرفيق، فقد العالم المحب الحنون، والتوهان في طرق ملتوية، والعيش في حياة أشبه بالعبث، حياة مغلقة على نفسها دون ما نهاية سعيدة لكل مكابدات الحياة.

ويظل البون شاسعا بين ما تعلنه المرأة المستنيرة بصوت عال عن ضرورة تحررها من هيمنة الرجل على حياتها، وما تبدعه بالفعل من أعمال درامية تؤكد حزنها على غياب تلك الهيمنة من جهة، وما يحدث في الواقع من خضوع إرادي للمرأة لتلك الهيمنة المدانة من جهة أخرى، ويفصل بالتالي حركة نضال المرأة عن واقعها المتردي، ويحبسه داخل قاعات المؤتمرات التي لا تعرفها نسوة البيت والشارع والعمل الفعلي، كما تبعد كتاباتها الدرامية عن فضاءات مسرحنا، وتحبسها هي الأخرى داخل قاعات العرض الصغيرة، تتقوقع داخلها حول نفسها، أو تصرخ دون طائل للمقاعد الفارغة، ولا تجني في النهاية ثمرات ناضجة، فلا مسرح نسائيا صنعت، ولا مسرح أساسا صاغت واحتلت به مكانها على خارطة الإبداع في العالم ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لسنوات طويلة امتدت على مدار عدة عقود، ظلت ألسن مشاهدي السينما العرب والناس عامة تردد، بحس من الدعابة الساخرة، مقولة أطلقها في حينه، بطريقة مسرحية مميزة، الممثل الشهير اسماً وتمثيلاً يوسف وهبي، وهي «شرف البنت زي عود الكبريت». هذا الشرف الذي لا يشتعل إلا مرة واحدة كان واحدا من المواضيع الرئيسية التي قامت عليها أفلام عربية كثيرة، وأحد الينابيع التي ظلت تسقى منها أفلام الميلودراما التجارية، والتي كانت تتلاعب بعواطف المشاهدين وتضرب على الوتر الحساس لتراثهم الأخلاقي والنفسي وتكوينهم العقائدي، وتروج لفكر متخلف ومفاهيم تقاوم عبثا رياح الزمن.

عدنان مدانات - الأردن

الشرف المهدور في السينما العربية

معالجات عصرية لموضوع قديم

كان موضوع الخطيئة يتجسد عبر بنى سردية متشابهة من خلال الحكايات التي تقع فيها الأنثى، سواء بإرادتها أو عن طريق توريطها من قبل شرير ما أو حتى عن طريق اغتصابها، في حالة فقدان الشرف من حيث فقدانها للبكارة من دون إذن شرعي. تقليديا كانت المعالجات المتعلقة بهذه المشكلة تنحو منذ البداية نحو الإدانة المطلقة للمرأة، على الرغم من أنها هي الضحية. وكان البناء السردي يقود المتورطات فيها باتجاه أن يصبحن راقصات او بائعات هوى إلى أن تنصلح الحال بعد أن ينلن عقابا إضافيا، أو يقررن التوبة ولكن، بعد فوات الأوان في معظم الأحيان. أما كيفية تصوير هذا الحدث والتعبير عنه مشهديا فكانت على مستويين، الأول منهما ينحو نحو الإثارة الجنسية عن طريق تصوير مقدمات وتفاصيل الاغتصاب، والثاني يختتم الفعل بتأثير عاطفي في المشاهدين وهم يرون الضحية تنتحب نادمة قبيل العقاب النهائي الذي هو الموت في أغلب الأحيان. والعقاب بمختلف أنواعه هو الموعظة التي يراد من خلالها تبرير المادة غير «الأخلاقية»، التي تزدحم بها مشاهد الفيلم حيث، في كل الأحوال، كانت هذه القصص تستغل من أجل ملء الأفلام بمشاهد العري وأجواء الملاهي وغيرها بما يجعلها ناجحة تجاريا، أي أن الغلبة كانت تتم في نهاية المطاف لصالح التجارة وليس لصالح الأخلاق.

هكذا كانت المعالجة التقليدية لهذا الموضوع الحساس تتسم، على مدى السنوات، بازدواجية حضارية مرضية هي أشبه بحالة انفصام الشخصية المرضية، التي كان يمارسها صانعو الأفلام ويتقبلها المشاهدون.

جرت معالجة هذا الموضوع في السنوات الأخيرة في أكثر من فيلم عربي، إنما بروحية جديدة بعيدة عن الإسفاف والتجارة وعن مشاهد الإثارة الجنسية، وبعقلية جديدة لا تزن الأمور بميزان أخلاقي متخلف ووحيد الكفة، بل بميزان ذي كفتين يساعد على فهم هذا الموضوع وتحليله وتفسيره عبر النظر إليه من زوايا مختلفة، وليس بهدف الإدانة الأخلاقية، بل بهدف الوصول إلى الحقيقة والعدالة الأخلاقية ورفض التعامل مع الضحية كمذنب. وهذا ما استدعى طرقا جديدة في السرد ومضامين جديدة تنطلق من نظرة موضوعية إلى الأمور.

هنا نلقي نظرة على ثلاثة أفلام عربية (مصر، تونس والمغرب)، متقاربة في جرأتها على معالجة هذا الموضوع من زاوية جديدة.

في الفيلم المصري «أسرار البنات»، الذي أخرجه مجدي علي أحمد مشهد غاية في القسوة جرى تصويره بطريقة جديدة، تعيد تقاليد المدرسة الطبيعية التي انتشرت في أدب أوروبا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وجرؤت على تصوير أحداث ووصف مشاعر كانت ترفضها الدعوات الأخلاقية لوظيفة الأدب، فيها الكثير من الجرأة غير المسبوقة في السينما العربية. والمشهد المقصود هو مقدمة لمعالجة هذا الموضوع الحساس من خلال حكاية تتناول حالة إنسانية قاسية بدورها ترتبط بتورط فتاة شرقية بريئة، في سن المراهقة، في ممارسة جنسية غير شرعية تتسبب لها بالحمل. لكن الصراحة التي اتسم بها تصوير المشهد المعني فاقت، في قسوتها، المعالجة الدرامية للحدث أو للموضوع بكثير، ففي حين كان المشهد المذكور صادما بما احتواه من صور، فإن المعالجة الدرامية، وصولا إلى الحل النهائي للمعضلة، كانت توفيقية إلى حد ما أو معتدلة تسعى إلى التخفيف من التأثير الذي تحدثه الصورة، ولإيجاد نوع من التوازن ما بين الرغبة في طرح المشكلة الأخلاقية بواقعية وبعقلانية وتقبل الفهم التقليدي من قبل عامة المشاهدين لها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيلم «أسرار البنات»

يبدأ الفيلم بمشهد جميل نتمتع فيه بمشاهدة أب يلهو مع طفلته. يتلو ذلك مشهد اخر فيه صبية تجر نفسها بألم شديد، في الصباح الباكر، نحو الحمام في منزل خالها، تغلق على نفسها الباب، وترتمي أرضا لتعاني آلام المخاض وحيدة، قبل أن تلد طفلها الذي يسقط على أرضية الحمام محاطا بالدماء النازفة منها إلى أن يكتشفها خالها ملقاة على الأرض. لا يأنف المخرج من عرض هذه التفاصيل القاسية المؤلمة والصادمة للنفس وللعين معا. وبالمقارنة مع المشهد الذي سبقه يأتي مشهد الفتاة هذا مثل ضربة شديدة على الرأس توقظ المتفرج من نومه لتضعه في حالة ذهول. وتبدو لي هذه المعالجة البصرية للمشهد تجسيدا سينمائيا للمذهب الطبيعي في الأدب، الذي انتشر في العالم منذ أواخر القرن التاسع عشر.

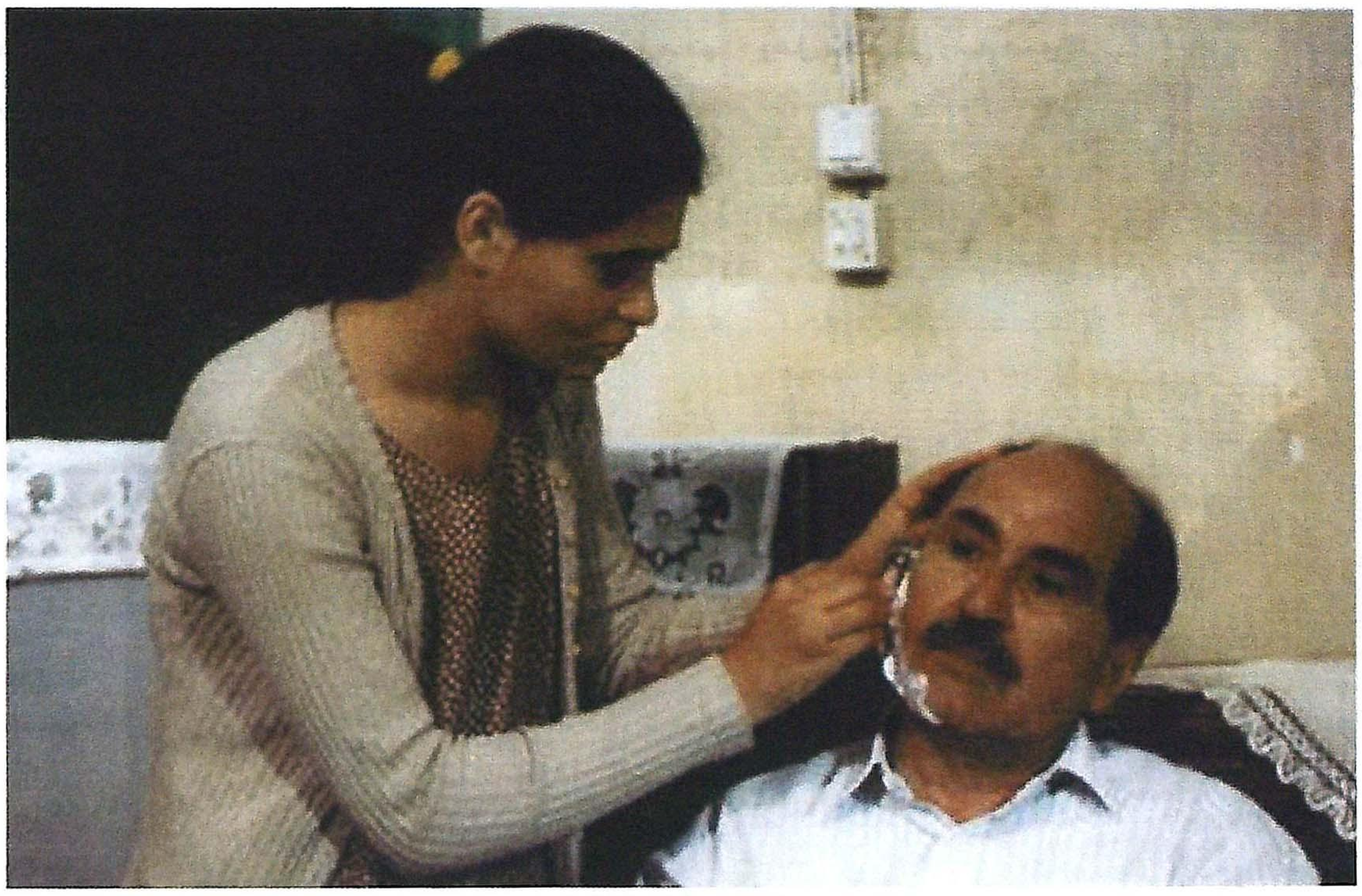
وربما، قد يمكن التأريخ لهذا المشهد مستقبلا، باعتباره يمهد لمرحلة جديدة وقفزة نوعية في مجال تصوير واحدة من أخطر القضايا التي تجابه الفتاة العربية بخاصة والمرأة العربية بعامة، وطرحها ومعالجتها.

ويتضمن الفيلم حدثا دالا آخر على العقلية المرتبطة بتقاليد الماضي المتخلفة، حيث يبادر ويتبرع الطبيب الذي أشرف على معالجة الفتاة، بقرار ذاتي منه، بإجراء عملية ختان للفتاة لاعبا بذلك دور القاضي والجلاد الذي يعاقب الفتاة على فعلتها النكراء. وهذا التصرف من قبل الطبيب يتناقض مع ما قام به الأهل في المقام الأول من إنقاذ لها وما شملوها به من رعاية.

مع ذلك يمكن العثور على مقدمات ممهدة في تجربة سينمائية عربية سابقة من حيث قسوة التصوير المشهدي لمعاناة المرأة العربية التي تجد نفسها متورطة في أزمة أخلاقية مماثلة. فقبل نحو أقل من خمسين عاما بقليل، قدم المخرج هنري بركات فيلمه «الحرام» عن قصة للكاتب يوسف إدريس. وفي هذا الفيلم، الذي لعبت دور البطولة فيه الفنانة فاتن حمامة، تتعرض الفلاحة الفقيرة المتزوجة من رجل عليل لعملية اغتصاب من قبل معاون العمدة تتسبب لها بالحمل. وكما فعلت الفتاة المراهقة في فيلم «أسرار البنات» بعد ذلك بنحو خمسين عاما إذ استطاعت أن تخفي مظاهر حملها، تفعل الفلاحة ذلك. وهي في لحظة ما وبسبب من الرعب مما يمكن أن يصيبها تحاول أن تجهض نفسها. ويصور المخرج هنري بركات هذه المحاولة بدقة شديدة. تغلق الفلاحة الباب على نفسها داخل مخزن وتبدأ في القفز وضرب البطن بحجر كبير في محاولة يائسة لقتل الجنين تنتهي بالفشل. لكن هنري بركات لا يصور كيف تمت الولادة لاحقا، بل يكتفي بتصوير مشهد عثور الفلاحين على الوليد ملقى قرب ساقية الماء.

في «أسرار البنات»، يتم التستر على الفضيحة في نهاية المطاف بتزويج الفتاة ثم تطليقها من شريكها المراهق، مع إضافة حل درامي آخر عن طريق جعل الوليد يموت ثم يدفن سرا. ويصل فيلم «الحرام» أيضا إلى حل يتستر فيه على المرأة الضحية، إذ يبقى الوليد لقيطا مجهول الأم. وفي الفيلمين «أسرار البنات» و«الحرام» يمكن تلمس هذا التشابه في العرض البصري أو في التصوير الجريء للمشهدين المذكورين وفق المذهب الطبيعي، لكن مع المعالجة الدرامية للموضوع وللحكاية ككل بطريقة تنحو نحو العقلانية الواقعية البعيدة عن المعالجة الميلودرامية التقليدية.

ونجد في الفيلم المغربي المنتج في التسعينيات من القرن


مشهد من فيلم «فاطمة»

العشرين والمعنون «شاطئ الأطفال الضائعين» للمخرج جيلالي فرحاتي معالجة مختلفة لهذا الموضوع بصريا ودراميا. فلا يوجد في هذا الفيلم مشاهد قاسية صارخة، على رغم أن الفيلم يصور مشهدا فيه عملية قتل وآخر فيه عملية ولادة. في «شاطئ الأطفال الضائعين» تقتل الشابة الرجل الذي غرر بها وجعلها حاملا ثم تنصل من مسؤوليته، وتدفنه في كومة من الملح المستخرج من البحر. وحين يكتشف والدها حملها يتواطأ مع زوجته العاقر التي أقنعته بإخفاء ابنته عن العيون وعزلها في البيت إلى أن تلد، فيما تقوم هي بالتظاهر بأنها حامل ليصبح الوليد المنتظر وليدها الخاص. لكن الأم الحقيقية تتمرد على هذا الوضع في نهاية المطاف، فتخطف طفلها الرضيع من زوجة أبيها وتحمله بين ذراعيها، وتسير به في تحد واثق قرب شاطئ البحر وسط ذهول من حولها. تتضمن حبكة الفيلم مفارقة: فالشرف على أهميته، في وعي وأخلاق الناس البسطاء، أمر يمكن التغاضي عنه إن كان في هذا التغاضي مصلحة. فالأب الذي ثار على شرف ابنته وخاف من الفضيحة، لم يمانع من أن تستمر الابنة في الحمل من أجل إرضاء رغبة زوجته العاقر في أن تكون أما.

من ناحية ثانية، فإن هذا الفيلم، وعلى رغم هذه النهاية التي تبدو أقرب إلى النهايات السعيدة، يؤكد وجود مشكلة حقيقية في المجتمع، أو واقع قاس يمثله وجود عدد كبير من الأطفال مجهولي النسب، يشير إليهم عنوان من نوع «شاطئ الأطفال الضائعين»، الذي لا يخلو من تعميم جمعي ودلالة. ومع ذلك فإن الحل النهائي المتمثل في تجرؤ الشابة على إعلان أمومتها، وإن كانت غير شرعية، هو حل جريء في حد ذاته وغير تقليدي على الإطلاق يصدم المفاهيم الأخلاقية المتداولة المرتبطة بهذه المسألة شديدة الحساسية والخطورة.

ويقترب فيلم «فاطمة» عام ٢٠٠١ للمخرج التونسي خالد غربال من هذه الإشكالية، ومن المنطلق ذاته الذي يتعامل مع هذا الموضوع برؤية عقلانية بعيدة عن التشنج. في بداية الفيلم تتعرض الفتاة الشابة فاطمة للاغتصاب وهي نائمة في سريرها من قبل ابن عمها الذي كان يقيم في المنزل في البلدة الريفية الصغيرة. تخفي فاطمة الأمر عن عائلتها وفي المقابل تطلب من ابن عمها أن يغادر المنزل.

فيلم «شاطئ الأطفال الضائعين»

ولا تتوقف فاطمة عند هذا الحدث الخطير، ولا تجعله يدمر حياتها على الرغم من الألم الذي أحدثه في نفسها.

بعد ذلك تقرر فاطمة البدء في حياة جديدة، فتطلب من والديها السماح لها بالسفر إلى المدينة لإتمام دراستها الجامعية. ويرفض الوالد في البداية لأن عقله لا يستوعب أن تعيش ابنته حياة مستقلة بعيدة عن حمايته (والتي لم يستطع أن يوفرها لها وهي تعيش في كنفه ففقدت بكارتها في عملية اغتصاب من قبل ابن عمها)، ولكن إصرار ابنته يجبره على الرضوخ لرغبتها.

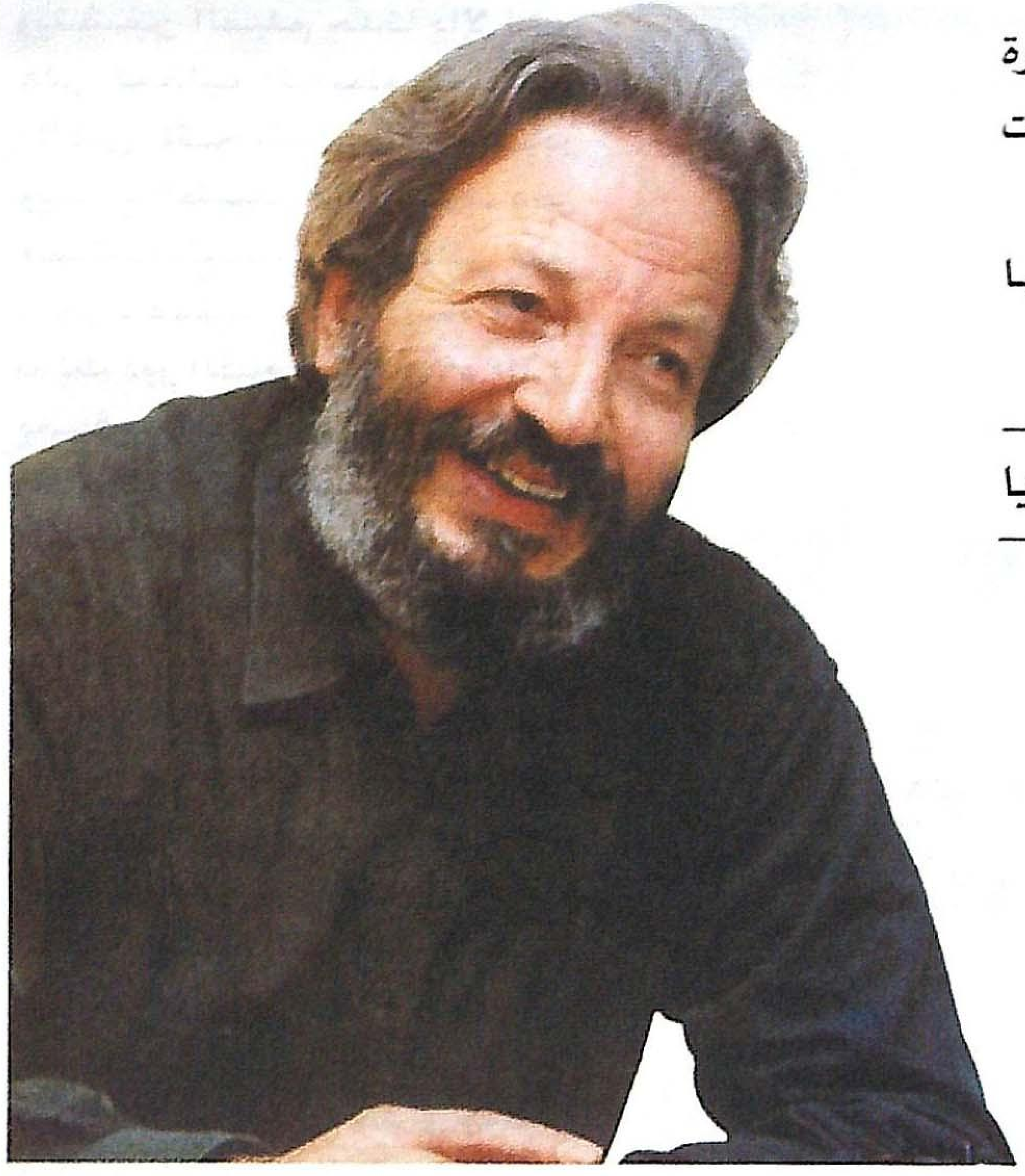
هكذا ترحل فاطمة من البلدة التي تعيش فيها مع أسرتها، وتلتحق بالجامعة في العاصمة، وتقيم صداقات جديدة مع زملاء وزميلات، شابات وشبان، من جيلها. تتوطد علاقة فاطمة مع أحد أولئك الشبان، غير أن شبح الحادث الذي حصل معها، يمنع هذه العلاقة البريئة من التطور إلى علاقة حب، مما يؤدي إلى انقطاعها.

بعد التخرج تعمل فاطمة مدرسة للأطفال في إحدى القرى المعزولة، وتسكن في منزل صغير تابع للمدرسة ويقع ضمن أسوارها. وهناك تتعرف على طبيب شاب يزور المدارس النائية لمعالجة الأطفال، فتتبادل معه العواطف ويتفقان على الزواج. تقرر فاطمة إجراء عملية رتق لغشاء البكارة كي لا ينكشف سرها. وهنا تلجأ إلى شقيقها ذي التفكير العصري ليصحبها إلى أحد الأطباء لكي تجري عملية إجهاض. ويعلن الطبيب بعد العملية أن ضميره راض تماما، ذلك أنه يدرك من خلال الممارسة كم أن الفتيات في حاجة إلى المساعدة والإنقاذ من الورطة التي وقعن فيها سواء بإرادتهن أو غصبا عنهن.

وذات يوم بعد الزواج، يقيم الزوج حفل استقبال في حديقة المنزل، ويكون الطبيب الذي أجرى عملية الرتق بين المدعوين. وتلتقي فاطمة مع الطبيب الذي يتصرف بطبيعية. غير أن هذا اللقاء يجعل فاطمة تصارح زوجها بحقيقة وضعها في لحظة صدق وانسجام مع النفس، فهي لم ترد أن تكون علاقتهما مبنية على الكذب. إن هذا الاعتراف نزل على الزوج مثل صاعقة، فلم يحتمل الوضع وطلقها. أما فاطمة فتبدأ حياتها المستقلة من جديد.

هذه النماذج تضاف إلى قائمة أخرى من الأفلام العربية التي تمتلك جرأة مغايرة الوعي الأخلاقي التقليدي في نظرته إلى المرأة وشرفها ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



كيف يرى المبدع (الرجل) المرأة؟ كيف يعبر عنها؟ إلى أي مدى يتماهى معها؟ وهل نجح في رسم صورة تقترب من واقع إحساسها الخاص، أم جاءت، أيضا، صورة ترسم ملامحها فرشاة ذكورية، وإن ادعت التعاطف أحيانا مع ذلك الكائن الأضعف؟

هنا شهادة مبدع سينمائي، كانت للمرأة، ولا تزال، مكانة خاصة في أعماله، رسم لها صورة يظن، ونظن معه، أنها قريبة إلى حد كبير من واقعها، وها هو يدلل عبر مشاهد منتقاة من سيناريوهات أفلامه كيف رأى المرأة.

محمد ملص - سوريا

بورتريه سينمائي

المرأة.. صورة وتصور

في محاولتي هنا لرسم ملامح المرأة بين «التصور» و«الصورة»، في ما حققته سينمائيا أو أدبيا، سأعتمد في رسمي هذا على الأفلام السينمائية الروائية؛ بل على النصوص السينمائية الأدبية التي كتبتها لهذه الأفلام. فأنا أعتبر النص السينمائي، أو «السيناريو» عتبة قائمة بذاتها وله كيانه الابداعي. وهو يضمر في داخله الرسم الأول للفكرة والأحداث والشخصيات... واعتمادي النصوص، وليس الأفلام نفسها، يتيح للقارئ التأمل في عالم لا يقوم على التفلسف أو التنظير، أو يستقي مرجعيته من أفلام قد يكون لم يشاهدها أو قد شاهدها منذ فترة بعيدة، بالإضافة إلى ذلك، هناك رغبتي وطموحي لإعطاء النص السينمائي أو «السيناريو الأدبي» مشروعية وحق الوجود كإبداع مستقل.

أما الفيلم فهو إبداع آخر، يتشابه أو يتفارق عن النص، ينجح المخرج في تجسيد كامل طاقته أو يفشل في ذلك، فهذا أمر يخضع للسينما ولغتها وللنقد السينمائي.

سأترك النص يرسم كيف ارتسمت المرأة من خلال «التصور» ومن خلال «الصورة». في ثلاثة نصوص روائية سينمائية، حاولت كتابة «ثلاثية» فيلمية، ترسم «بورتريه» سينمائيا لسوريا، منذ أواسط الثلاثينيات، وتحديدا منذ ثورة ١٩٣٦ في فلسطين، وحتى أوائل التسعينيات، وتحديدا حرب الخليج الثانية.

في هذه الثلاثية، كنت وفي كل واحد منها، أبحث عن شيء رئيسي وأساسي أحس بافتقاده، في عيشي اليوم في بلدي في فيلم «الليل» (١٩٩٢) كنت أبحث عن المكان المفقود. وكان المكان المفقود هو القنيطرة التي دمرها العدو الإسرائيلي. فأعدت بناءها وبناء حياتها سينمائيا. واخترت لحياتها في الفيلم زمنين: الزمن الأول يمتد من الثورة الشعبية في فلسطين عام ١٩٣٦ وينتهي عام ١٩٤٩، حيث حصل الانقلاب العسكري الأول في سوريا، الذي بدأ به انحدار الحياة المدنية. الزمن الثاني ويمتد بين «ذاكرة مشتهاة» و«ذاكرة متخيلة» بين احتلال المدينة عام ١٩٦٧ وتدميرها عام ١٩٧٤ واليوم.

في فيلم «أحلام المدينة» (١٩٨٤) كنت أبحث عن الزمن المفقود؛ وكان هذا الزمن بالنسبة إلي، منتصف الخمسينيات، حيث حصلت أول انتخابات ديموقراطية في سوريا، وقد اخترت لمكان البحث عن هذا الزمن، حيا شعبيا في مدينة دمشق.

وبدأت الفيلم من بدايات النهاية لمرحلة الديكتاتورية العسكرية عام ٥٢، وتكاثف التحركات الشعبية والسياسة التي قصمت ظهر هذه الديكتاتورية، وحققت الانتخابات. وأنهيت الفيلم بقيام الوحدة بين مصر وسوريا عام ١٩٥٨.

ملصق فيلم «الليل»

في الفيلم الثالث «سينما الدنيا» (لم يحقق بعد)، أحاول البحث عن «الذات المفقودة» عبر ذاكرة «لدماغ» مصاب وغائب، وعبر حب لم يعد له وجود. واخترت لمكان البحث عن هذه الذات المفقودة «السينما» كفضاء وإبداع وخيال وحب. أما زمن البحث فهو «عاصفة الصحراء».

في هذه الثلاثية كان الوطن هو التصور، والمرأة هي الصورة. لكن كليهما مغمس بوقائع الحياة اليومية والاجتماعية والسياسية.

المرأة التي حاولت رسمها والتعبير عنها، تتمثل في شخصيات نسائية خاصة بي، تنتمي في كل نص إلى زمن الفيلم وإلى بيئته وعصره. ودائما في هذه الشخصيات النسائية، كان لدي ما يتجاوز بيئتها ومكانها، وينتمي إلى عالمي الوجداني الشخصي، وإلى حبي الخاص للمرأة.

في اختياري لـ «الذات» فضاء للتعبير عن نفسي أدبيا وسينمائيا، شكلت «الذاكرة المعاشة» والوعي لـ «الذاكرة العامة» مرجعا أساسيا للمادة التي أستمد منها هذا التعبير.

وفي كل مرحلة، كنت أستخرج من هذه «الذات» ما يتفق والحاجة التعبيرية، وفق الموضوع الذي يمليه الوعي، أو الوجع، أو المشكلة التي تكون قد غدت بالنسبة إلي شوكة في الحلق، تفرض نفسها، وتدفع بي إلى هذا الموضوع، أو ذاك، وإلى أداته المتاحة، كما تدفع في كثير من المرات، إلى صياغة شكل هذا التعبير. في الوقت ذاته كانت ذاكرة «الطفولة» منارة الضوء واللون والصوت، في شطآن هذا الفضاء.

في البدء كانت «القنيطرة»

نحن لا نختار مسقط رأسنا، ولا نختار مراتع الطفولة. لكن مدينة «القنيطرة» كانت المكان الذي سقط رأسي به، وكانت المكان الذي تضوعت مجة الهواء الأولى منه وفيه، فوشمت هذه المدينة ذاكرتي. ففي فضاء ذاكرتي «الموشومة» هواؤها، وعلى جدران هذه الذاكرة صورتها، وفي دهاليزها مصيرها المأساوي. وإذا كانت «القنيطرة» خاصرة جسد وطن تلقى طعنة فلسطين، فإن صورة ذاكرتي في هذه المدينة، تختلط بالصور التي عاشتها هي. لكن الصورة الأخيرة في هذا «الألبوم»، هي قبر أبي، بعد موت أبي وموت المدينة، صار الوشم مرايا للصور...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وظلت المرآة - المسربلة في السواد - «برواز» و«كادرا» للصورة، وتعطي للصورة «عبقها».

بعدها جاءت «دمشق»

وتبدأ دمشق من الصورة في «البرواز» معلقة على جدار الروح. وحين تبدأ الحياة من جديد، تشكل المرأة- الأم- بقامتها وجسدها وصوتها... عتبة لرؤية الحياة في دمشق الخمسينيات. في ذلك الحي الشعبي من المدينة.

وتصدح الحياة بصوتها الصاخب في تلك الأيام، أو في ذاك العصر، ويختلط كل شيء، الطموح الوطني والتخلف والدين والمشاريع السياسية الكبيرة والشهوات والحب والدعارة والأديان والطوائف فتنهش جسد الوطن كله وتتكثف وتتعمق في «جرار» ذلك الحي وفي «دهاليز» الذات والوجدان والوعي.

فكيف ارتسمت صورة «المرأة» في فضاء هذه الذات؟ ومن كانت؟ وأي «عدسة» من عدسات الروح، وضعتها في «الكاميرا» لتصويرها؟ وما اللون والضوء؟ وهل كان لـ «صوت» المرأة صورة؟

فيما حققته سينمائيا وأدبيا، كنت أحس دائما أن «الصورة» في الفيلم أو «الكلمة» في النص لها صوت خفي، مضمر، يكمن في نسيج الصورة أو الكلمة.

ونظرا إلى حميمية وحسية العلاقة التي تربطني بهما، فقد كنت أرى في تخلقهما الإبداعي تخلق كائن له ملمس وطعم ورائحة المرأة.

الليل

في النص السينمائي لفيلم «الليل» ليست المرأة شخصية من شخصيات الرواية، هي الرواية والرواية منها وعنها وبها. وهي الراوي... وحين يكون للأحداث من يرويها، فنحن لسنا من يرسم، بل الراوي هو الذي يرسم نفسه.

امرأة ومدينة من ذاك العصر

تقول وصال في النص مخاطبة ابنها:

«... القنيطرة؟

شو كانت القنيطرة في ذلك الوقت؟

كانت كلها خمسة أو ستة بيوت... وما كان في غير «المستشارية» الفرنساوية، والحبس، والكراكون، والكراج، وهالكام دكان.

وفي الشام حين ركّبنا أبي بالباص وجاء بنا إلى القنيطرة، كان عمري تسع سنوات.

عشنا كلنا... أمي وأبي وأخواتي الصبيان والبنات في سقيفة الدكان.

وبعد كم سنة، اشترى بيت «أبوعجاج».

في هذا البيت ما كان في لا مي، ولا كهرباء، والبيت كله تراب وعتمة. وبراغيث، وجرذان... كنا ننصب «الناموسيات» وننام على الأرض.

بعدين صارت تجي الناس تعمر وتسكن بالقنيطرة! ليش تجي؟ ما بعرف!

يلي بعرفه.. هو أننا كنا نطبخ «قراونة» للمحابيس، أكل للمستشار، للترجمان، لمأمور «الطابو»، للقائمقام...

وبعد ما نجهز الطبخ، نلبس «الملاءة»، الغربال، ونحمل الصواني، ونودي رايحين وجايين.

لقد وعيت على هذه الدنيا. وأنا لم ولا أسمع، إلا:

- خذوا «القراونة» على الحبس!
- حضروا الصواني للمستشار والترجمان!
- افرمي الحمّص!
- نقي الفول!

فصصوا الثوم! عبّوا المطربانات زيت! اكبسوا المخلل! اغسلوا الحلل!

الفرنسية على البسكليت

وحين كنت أسترق النظر إلى خارج الدكان، كنت لا أرى إلا أبي، حاطط «الكوانة» بصندوق السمع، و«الأركيلة» أمامه.

وعم يسمع، على بلد المحبوب وديني».

عقد القران

تقول وصال:

«لحظة دخول الضيوف إلى البيت، كنت غاطسة بطلي النوافذ و«الكازات» بالنيلة الزرقاء.

ولما نادى لي أبي. كنت على السلم. عم بدهن الشبابيك العالية.

قال:

- وصال! انزلي بنتي!

يا الله! قديش انبسطت لكلمة «بنتي»!.

نزلت من على السلم، وحطيت رجلي على الأرض، فحسيت بانقباض..!

قال لي:

- اتركي النيلة والحقيني!

والتفت إلى أمي وقال وهو يهم بمغادرة المطبخ:

- وانت يا امرأة! حين يدخل الصبيان الحلويات لغرفة الضيوف، بـ «تزلغطي» انت وبناتك من وراء باب المطبخ!

بتذكر ان أمي، في تلك اللحظة، تيبست بأرضها، وبصوت عم يرجف سألت أبي:

- خير انشا الله! يا رجّال!

خلصت الحرب؟! خرج الفرنسيون؟!

نظر أبي إليها بازدراء وقال لها:

- ولَي عليك شو غشيمة! بدكم تزلغطوا لأني لقيت لهذه الكبيرة عريس! وبدنا نكتب الكتاب!

أحست أمي بالحيرة، وتلبكت فيما يجب أن تفعله أو تقوله.

ما شافت حالها إلا وهي تركض إلى يد أبي، وتقبلها وترجوه:

- دخيلك! يا رجال! بس خلينا نشوفه بالأول! نظرة من وراء الباب!

ركضت أنا لعند أبي وركعت بين يديه:

- منبوس يديك! منبوس رجليك! نظرة وبس!

تراخى أبي قليلا وقال:

- طيب! رايح شوف! إذا كان معه هوية راح جيبها لأريكم صورته! ولكن قسما بالله! التي تمد رأسها منكم خارج هذا الباب، سأقطعه!

وقبل أن الحق بغسل يدي من «النيلة» الزرقاء، جاءني صوت أبي، يدعوني للمثول بين يديه.

ركضت إليه، وقفت عند باب غرفة الضيوف، أنتظر.

سمعت أبي من وراء الباب يقول لي:

- ولك مدي يدك اليمين يا بنت!

والله ما فهمت شو قال لي!... وإذ بيده تخرج من وراء الباب، و«طق»، تصفعني كف على وجهي.

أكلت الكف خرست.

حين مددت له يدي. اكتشفت أن يدي لا تزال كلها «نيلة» زرقاء.

قلت:

- بس يدي كلها نيلة يا أبي!

لم يرد. أمسك بإبهامي، وبصق عليه، وطجه على الدفتر. فأخذت أمي وبناتها، يزلغطون من وراء باب المطبخ».

امرأة ولحظة من العمر

«... مرات بحس كأن الإنسان بيقطف من العمر، لحظة... لحظة بيعيشها وبس، ما في قبلها ولا بعدها. وقبلها كأنه بعيش عم يستناها، وبعدها بعيش وكأنه بيضل عم يسترجعها. وهذه اللحظة لها ريحة (رائحة) ما بنعرف من وين؟

يومها، كانت الدنيا ليل. وكان في ضوء قمر، وهواء القنيطرة يا ابني، بتعرفه!

سخنت المي لأغسل له رجليه...

سكبت المي وقربت منه. حطيت له رجليه بالمي السخنة، وصرت أفرك له التعب!

فقال لي:

- وصال! أحكيلي المنام يلي شفتيه اليوم!

كان عم يطلع فيّ، وعيونه كلها مي، وفيها شيء مثل الهواء الساخن يهب على جسمي كله...

كنت متلبكة، وخجلانة، لكن يللي شجعني، أني لحظتها تذكرت أول مرة شفته فيها... وكم اشتهيت يومها أن أطبخ له، وأن طعميه، وألبسه، وأنيمه...

قلت له:

قول خير!

في المنام شفتك محبوس بجامع الشركس، وأن الإنكليز والفرنساوي حابسينك بالجامع.

أنت تخبط من وراء الباب وتصرخ!

أجيت بدي أحكي له، شو كان عم يصرخ في المنام، شفت حالي خجلت وأحمر وجهي.

وما قدرت قول له...

هو يقول لي قولي!

وانا أقول له بستحي!

أمسك وجهي بين كفيه، ثم لف شعري على يده، واقترب مني كثير، كثير...

وصار يقول لي:

قولي! قولي!

شعرت بأن رقبتي صارت كلها عرق، وأحسست أن رأسي عم يوقع بين يديه...

دعكت دموعي التي نفرت من عيني بعروق يده، فشد خصلة من شعري، وتطلع طويلا طويلا!

بعدين، ذبت...»

في هذا «البورتريه»، لا أريد أن أعرف، متى تكون المرأة «صورة» والمدينة «صوتا»، ومتى يدغم الصوت في نسيج الصورة، والصورة في ذبذبات الصوت.

في هذا النص، نطل على العالم الداخلي والوجداني وعلى «ذاكرة» لحظات عبقة أو منسية أو ضبابية أو غامضة، والتي غدت كلها مع مرور

> في فيلم "الليل" ليست المرأة شخصية من شخصيات الرواية، هي الرواية والرواية منها وعنها وبها. وهي الراوي.. وحين يكون للأحداث من يرويها، فنحن لسنا من يرسم، بل الراوي هو الذي يرسم نفسه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الزمن:
أشبه بشفاه متحركة في صورة صامتة.

أحلام المدينة

في النص السينمائي لفيلم «أحلام المدينة»، جملتان متباعدتان. لكن كلا منهما ترسم لحظة عابرة لصورة المرأة، بدتا لي مفاتيح موسيقية لقراءة أو عزف أو رسم صورة «المرأة» في هذا النص - الفيلم.

الجملة الأولى:

«... كانت المرأة متسربلة بالسواد، وحين رأتنا أسدلت منديلها على وجهها، فتبلل المنديل بالعرق».

في هذه الصورة سعيت لأن ينبعث الضوء من المرأة ذاتها، فينيرنا نحن ويرانا، ليس أن نضيئه لنراه.

الجملة الثانية:

«... سمع الصبي صوت مدقة الباب، فنظر باتجاه المنزل، ورأى يد المرأة تخرج من وراء باب البيت، وتمتد وتمسك مدقة الباب وتقرع الباب ثم تختفي وراءه...».

وفي هذه الصورة أردت القول، إن صوت المرأة «محرّم» علينا، لكن يدها تطل مغمسة بالأنوثة، وإن سحر اللحظة يعلو بصوت «المدقة» فتخفت أصوات الشارع:

تخفت طرقات عجلات الترام، وصخب الأغنيات والخطابات السياسية المنبعثة من راديوهات الدكاكين في الشارع كله.

في هذا الفيلم ستنكفئ المرأة - الأم عن الرواية، وتحتجب وراء جدران البيت الدمشقي.

نحن في حي شعبي، يعيش فيه مسلمون ومسيحيون، متعلمون وأميون، وتتعايش فيه الدعارة والحشيش والمشاريع السياسية والزعامات التقليدية والأحزاب القومية والعلمانية والفاشية.

والمرأة في هذا الفيلم لم تعد شخصية واحدة، بل شخصيات متعددة، سواء التي نراها أو التي لا نراها ونتلقى الحكايا عنها في أحاديث الرجال، وفي نظراتهم لها وهي تمر، وفي تلطيشاتهم الحسية الشبقة... وفي هذه الحكايا لا صورة لها. إلا صورة المرأة المشتهاة.

تظهر صورة المرأة الأم في الثلث الأخير من الفيلم كشخصية في قصة قصيرة تكتبها امرأة أخرى.

قصة قصيرة تحكيها هذه المرأة، وتطعن بها مسار الفيلم وشخصياته... وتتركهم في حال جريح ومهزوم، ما يلبث أن يتلاقى مع الوضع العام للبلد.

نساء يرسم الرجال «صورتهن»

يروي النص:

«... وكان الطالب الجامعي «أبو النور» الممتلئ بالحماس لقضايا الوطن، شابا مرحا، ذا نبرة عالية، يتحرك في الحي وهو يترنم بالنشيد الوطني.

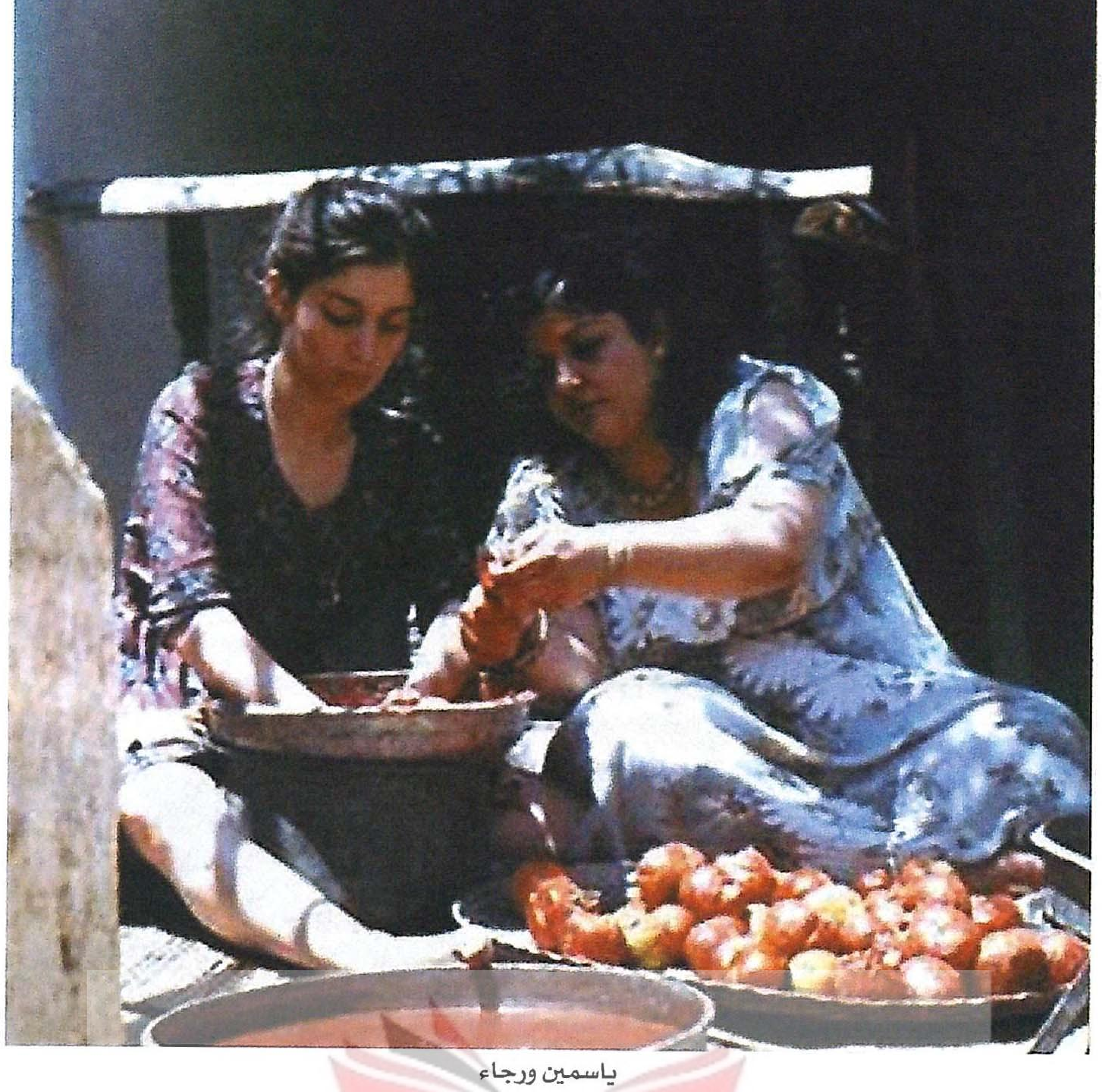
يلمح أبو النور من وراء زجاج الدكان، طالبة تحمل كتبها إلى صدرها، فيسرع إلى الخروج إلى عتبة الدكان ويقف ويتأملها وهي تسير ويرمي على ظهرها كلماته مغازلا:

- والله بكره بس ناخذ السلطة، راح «نشحطكم» معنا على العسكرية!

يتوقف بدراجته أمام أبو النور، أحد رجال الحي ممن يناكفونه سياسيا. ويقول له:

- لك استحي شوي! أكلت البنت بعيونك!

يجيبه أبو النور:



ياسمين ورجاء

- والله أنت بتاكل البيضة وقشرتها...

(بكل ما للبيضة من معان حسية وسياسية ومجازية).

ويقف عبده، مصلح «الدراجات»، على عتبة دكانه، ليتعرى من ملابس العمل وليرتدي ملابسه النظيفة:

فيغني «يا وردة الحب الصافي»

لكن كل مقطع من الأغنية، يؤديه لمرأة تمر من أمامه، وكل كلمة لا بد من أن يقصد بها عابرة من العابرات من أمامه.

يا وردة الحب..!

الصافي! (هذه لمدام ماري روز)

تسلم ايدين اللي سقاك...! (هذه لعابرة جديدة قد رفعت من حدة شهواته)

يا هل ترى! (هذه لجورجيت التي تعمد لحظتها أن يمسك بأزرار الفتحة الأمامية للبنطلون، للرد على ابتسامتها).

وفي دكان الكواء، نحس أن القيظ يلهب كل شيء.

فتحسين الكواء، تعرى قليلا وتراخى فوق مكواته، وأخذ يستمع لحكايات صديقه وهاب:

يقول وهاب:

- امبارح بعد ما انتهيت من شغلي في «المسلخ»، تحممت ورحت وقضيت كل النهار عند نجاح سبح (المقصود المحل العمومي الذي كانت تديره في الخمسينيات).

وأخذت معي كالعادة «السودة» (الكبدة) وبيض الغنم، فبعثت بي نجاح لعند «درية».

فقالت لي درية أنا ما بحب هذه المأكولات الغليظة! شعرت بالقفشة! فأخذت السودة وبيض الغنم ورحت لعند صاحبتك الشقراء عفاف، فطلعت أنا والسودة وبيض الغنم من نصيبها.

قال تحسين وهو يملأ فمه بالماء ويرشه على الفستان الذي يكويه:

- إيه والله عفاف لا تستحق لا البيض ولا السودة!

يتكئ تحسين على المكواة بين يديه، ويضغط بكل قوته على الفستان، ويتعبق البخار الصاعد منه ويقول:

- عليم الله! الخميس الذي لا أذهب فيه إلى درية، ما بحسبه من عمري!

فيرد وهاب:

- لو لم تكن حمار، ما كنت تركض وراء هيك بقرة! أصلا أنت لا يليق بك غير

الا نسوان بين النهرين!».

(الإشارة إلى مكان محدد في دمشق كانت تتردد عليه في تلك الفترة العاهرات المتقاعدات).

في محاولتي هذه، للتعبير عن الشارع والحي الشعبي في دمشق، في تلك الأيام. أبين أن صورة المرأة في حكايات الرجال، كانت دائما هي امرأة للسرير... ولأنها للسرير فإن الحكايا تتمحور حول العاهرات...

أما نساء الحي، فهم في الحماية القبلية، ويصلحن لتلطيش الكلام ولنظرات الاشتهاء فقط.

صورة مسروقة

الصورة المسترقة لنساء تخطف بصر الصبي الذي يدور الفيلم حوله ومن حوله، تقوم على نساء البيوت.

نساء يسربن صور الأنوثة والجسد والشهوات...

أعتقد أن هذا التسريب، كان سائدا في تلك المرحلة، وهو يعبر في الوقت ذاته عن التغاضي اللعوب للمرأة.

يقول الصبي في النص:

«... وكانت هند تأخذ الملابس مني وهي تتلمسني، ثم ترمي بها في برميل الماء تحت قدميها وتقفز فوقها فيتطاير فستانها الرقيق تطبش بقدميها بعنف، يتطاير الماء ويندلق صدرها ويلتصق الفستان بجسدها، فترفعه بيدها من الأمام قليلا كي لا يتبلل أكثر...

تنظر إلي وتبتسم وتقول لخالها:

- أي خال كمل لي حكاية جيش الإنقاذ (جيش المتطوعين العرب لإنقاذ فلسطين عام ٤٨).

وتقول لي:

- اسمع الحكاية!

وكنت أرى «الصورة» وأسمع «الصوت».

أفتح باب بيت ماري روز، وأتأمل الفسحة الدار، وأرى البركة تتدفق خيوطا من الماء يتناثر رذاذه على أصص الأزهار... وأتأمل «الأيقونة» المجسمة والملونة التي تقدم فيها العذراء ثديها للطفل.

أصعد السلم. أدق باب الغرفة... فيأتيني صوت أنطوانيت

- مين؟

أفتح الباب، فأرى أنطوانيت أمام المرآة تجفف جسدها بمنشفة بيضاء... أرى ظهرها العاري وشعرها العالق بجسدها. أرى ثدييها يتمازجان بانعكاسات الضوء في المرآة.

تلتفت أنطوانيت بجسدها العاري بحركة عفوية، فتنفلت المنشفة عن جسدها...

أرتد إلى الوراء وأغلق الباب...

أقف على عتبة الباب لأتأمل لحظة سحر غامض ومربك وجميل...

فيردد الببغاء أمامي:

- ماري روز! ماري روز!

تخرج أنطوانيت من الغرفة وقد ارتدت منامة بلون الليمون. وتسألني وهي تعد بيض الفصح الأحمر:

- كم واحد أنتم في البيت؟

ثم أمضي حاملا البيض الأحمر وطعم لحظة السحر الغامض والمربك والجميل...»

قصة قصيرة

في حماة الترويج للانتخابات الديموقراطية، وعشية هذه الانتخابات... وفي السياق العام للأحداث، تظهر في الفيلم شخصية جديدة بلا أي تمهيد أو شرح، وتختفي بعده. هذه الشخصية هي امرأة. يرسمها النص والفيلم على النحو التالي:

«جاءت وهي تحمل إلى صدرها الممتلئ، صرة كبيرة من العباءات، وقد أتت بهم إلى الأم الأرملة الشابة لتطرزهم، وتنال أجرا يساعدها على العيش.

> تظهر صورة الأم في الثلث الأخير من فيلم "أحلام مدينة" كشخصية في قصة قصيرة تكتبها إمرأة أخرى. قصة قصيرة تحكيها هذه المرأة، وتطعن بها مسار الفيلم وشخصياته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقوم أم عدنان وهي تصعد الدرج إلى غرفة الأم:

- لقد تكسرت يدي من ثقل الصرة، وهذه آخر مرة سأحمل لك إياهم: أنت يجب أن توصليهم له، وقال لي أن أخبرك بأن الأجرة، ما راح يبعثها لك إلا حين تمري بنفسك ويرى وجهك ...

يا الله شو حر اليوم! راح أحترق!

تخلع أم عدنان الما نطو الأسود، فتكشف عن فستان مفتوح الصدر وبلا أكمام. تجلس وتمد ساقيها مفرشخة ما بينهما، وتمسك الطرف الأسفل لفستانها وتهوي به على وجهها لتخفف عنها حرا خاصا بها.

تكمل كلامها:

- هو في حر كثير، ولكن أنا مثل النار ... تنظر إلى وجه الأرملة الشابة، وتتأمله بتمعن واشتهاء وتقول:

- حليانة اليوم ..! شو حطيت لوجهك؟

برافو! بعد ما تقابلي المعلم راح يصير شغلك أحسن!

بدي أسألك لك ما هذه الضجة في الحارات؟ وشو ها الانتخابات؟ شايفها هذه المرة غير شكل ... وكل الناس هم يحكوا فيها.

بس جاء اليوم على حارتنا، وعملوا له استقبال فظيع ... والله نسيت شو اسمه!

العسلي؟ مو العسلي الختيار، لا! الشاب ... شو اسمه؟ يلي عيونه زرق، وشعراته «مكربزين» شو اسمه؟

وقف في هالحارة تبعنا وصار يخطب وحواليه هالشباب ... أنا لما مررت، لم يدير عينيه عني، والشباب يلي معه، طارت عيونهم لما شافوني!.

تتحدث أم عدنان وترمي الكلام رشا، تقترب مرة من أذني المرأة وتهمس لها. وأخرى من صدرها وتتلمسهما وتقول:

- شوفي صدرك! شو عم يدبل ويصغر

تمد أم عدنان يدها من شعرها وتقول:

- أريني! لك بدأ الشيب في شعرك! وقفي! سأقلع لك الشيب!

تشد أم عدنان شعرات الشيب وتنتفها من رأسها وتقول:

- والله بكرة سأحني لك شعرك بايدي هدول!

ثم تشير أم عدنان إلى مرفقيها وتقول:

- وبكرة هو سيعبي لك إيديك ذهب لهون!

تتابع قائلة:

- والله أنا بتمنى أن يموت زوجي، لأتزوجه بدلا منك! لكن ماذا أفعل؟ زوجي لا بيطلقني ولا عم بيموت!

بتعرفي؟! عم بيحصل ذهب من مصنع العباءات، وست وسبع «شغالات» لا يلحقون بطلبات الشغل! صنعة كنز! لو ترى الناس التي تأتي إلى دكانه، كأنهم أمراء، وكلهم من الحجاز ومكة والمدينة.

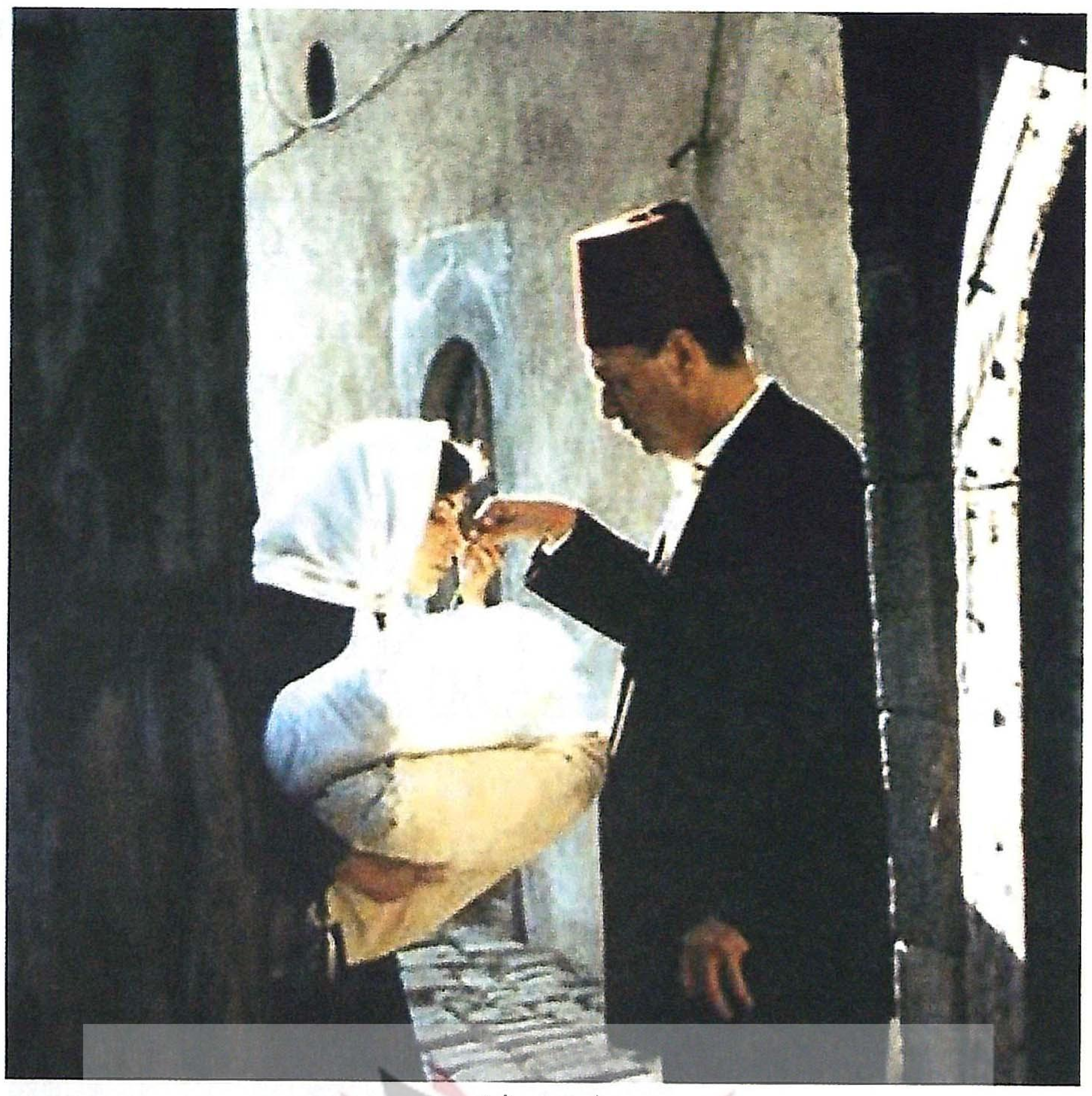
إياك أن تضيعي الفرصة من يدك! بني آدم له فرصة واحدة في هذا العمر!

خايفة من زوجته الأولى؟ لا تخافي منها! هو سيطلق على أن يتزوج غيرها، لتروح وتشق حالها، وهو لولا الأولاد لطلقها! سبع ثمان أولاد. أين من الممكن أن يرمي بهم؟

أنت شوي وراء شوي، تمكنين نفسك منه! الآن كم يوم ... كم شهر، أوجركم غرفة في بيتي، وبعدين سيأخذ لك بيت خاص بك!

غرفتي مليئة كرمال عيونك، والتخت تبعي عريض! والخزانة كلها تحت تصرفك، وهي مليئة بالملابس الداخلية، وسأخيط لك روب واحد وخلاص!

يوم أو اثنين بعملك حفلة وبتدخلي! وريثما



ياسمين ورفيق

تصير الأوراق الرسمية بنكتب «كتاب براني» وعلى سنة الله ورسوله ... والله ثلاث أرباع نساء هذه البلد متزوجون بـ «كتاب براني» أنت فقط هزي لي برأسك موافقة، وستري كيف أني سأطير، وأتي لك بـ «المتقدم» ونمشي! لك والله المرأة اذا لم تنبسط في صباها، فمتى ستنبسط؟!

قومي! تحركي! احركي شوي!

تقترب من اذنها وتهمس لها».

في هذه الصورة تبدو «المرأة» أشبه بـ «الشيطان» في لحظة الغواية.

تدور حول «المرأة» الأخرى، تقترب منها وتبتعد عنها، توشوشها، وتصرخ بها، تؤنبها، تزجرها، تدلعها بحب، لكنها دائما تهدف إلي الايقاع بها.

وهي لا تكف عن الكلام، بل لعلها تعيد الكثير من كلامها مرات عديدة ... أما المرأة الأخرى فلا تقول شيئا، إنها تسمع، تفكر، وتحس أن بعضا مما تقوله بالنسبة إليها كأنه «مونولوج» داخلي خاص بها.

سينما الدنيا

في هذا النص السينمائي (لم يتحقق بعد كفيلم) يخرج المؤلف من وراء الحكاية ليرويها. ويرسم ثلاث «بورتريهات» لثلاث نساء.

امرأة سينما

تقول مريم:

«... وحين غاب الراوي ودخل إلى «الكوما»، شعرت بقوة داخلية تدفعني لأن أكون البديل عنه في روايته.

وحين أخذت تتسرب مشاعري وآرائي الخاصة، إلى الحكاية ... بدأت أحس أن الرواية أخذت تبدو كأنها روايتي أنا، بل في كثير من المرات وجدت نفسي مضطرة لأن أبني «الميزانسين» الخاص بي، كي يمضي الحدث في تطوره.

بدأ كل شيء، حين أحسست أنه قد غدا وكأن «رأسه» على طبق في العراء مغمسا بالهشاشة.

في ضباب هذه الهشاشة. وفي أرجوحته بين الحياة والموت، أخذت أتأمل كيف بدأت حبال «الكونترول» التي يلفها حول نفسه. بالتفكك شيئا فشيئا. فكانت هذه «الصورة»، رغم مذاقها المأساوي، تبدو لي أكثر جمالا وحرية.

وإذا كان فيلمي الذي أهجس به، ولم أمتلك الثقة مرة لتحقيقه. فإن ثقة غامضة تولدت لدي الآن ودفعتني لكي أقرر أن إنقاذي له من الموت. هو «فيلمي».

نظرت إليه في تلك اللحظة، فشعرت أن علاقة خاصة، مختلفة، أخذت تتخلق في داخلي ... لعلها تشبه ذلك النوع من العلاقة، التي كانت تنشأ دائما في داخله، مع الممثلة التي يختارها في كل فيلم من أفلامه.

لم لا ؟ أليس هو الآن «الممثل» في فيلمي.

لا أتذكر كيف تعلمت أن الذي يغيب عن الوعي، يجب أن لا نتركه في غيابه. وأننا يجب أن نفعل كل الوسائل كي يستيقظ. وحين قيل إنه من المحتمل أن يموت، شرعت باستخدام كل ما لدي كي أوقف هذا الاحتمال.

كان يسيطر علي خوف عميق من أن أي شيء فيه لم يعد في أمان، ولم يكن لدي من حيلة إلا الحكي معه.

أخذت أناديه وأحكي معه، في الطريق، في السيارة، في المستشفى، في الممرات، في المصاعد، وهو بعيد في «الطبقي المحوري» وهو وراء زجاج غرف العمليات ... أحكي.. أوشوشه .. أمامه، وراءه، فوق رأسه.

أخاف أن يتوقف النبض، فأحكي مع القلب. أخاف أن يتوقف هذا «التنفس» المتقطع، فصرت أحكي مع الرئتين، أخاف من هذا النزيف في الرأس، فأحكي مع الأوردة والشرايين، أخاف من الغيبوبة، فأحكي مع الدماغ.

أحكي ... وأحكي:

هكذا، شيئا فشيء، بدأت تتفلت مني حبال «الكونترول» التي كنت ألف نفسي بها، وكأني أيضا كنت أدخل في غيبوبة من نوع آخر.

وصار الحكي له، كأنه لي.

وصار الحكي معه وعنه، كأنه معي وعني...

وحين كنت أجعل له «المشتهى» معاشا و«المتخيل» ممكنا، وجدت نفسي أحكي للمرة الأولى بصوت عال، أو أمام أحد، عن نفسي، عن تجربتي، عن الأشياء الحميمة التي عشتها، وكأن اللحظة معه، كانت أقوى من التعذيب في السجن، الذي صمدت أمامه، ولم يستطع أن يجعلني أبوح ...

ربما هذا «الحكي» هو الذي جعلني أحس أني أكتب فيلمي أنا...

كنت أدور حواليه، تارة «كام»، وأخرى كحبيبة، وثالثة كـ «مساعدة» مخرج، تحضر له «اللوكيشين».

حكيت له عن السينما، وكيف بدأت علاقتي بها، وكيف حين لم يكن أمامي شاشة، إلا جدران الزنزانة، كيف كنت صورت.. الأفلام في خيالي، وأعمل لها المونتاج، وكيف كنت أنتظر رفيقاتي في الزنزانة كي يناموا، وأضع الفيلم في آخر الليل وأتفرج عليه، وأعيش فيه.

وفي الوقت الذي أحكي، كنت أمسك أصابع يديه وقدميه وأدفئها له باللمس وبالنفخ، وأفرك له رأسه بأصابعي، ثم تذكرت أنه يحب رائحة «الحبق» فاستخرجت من حقيبتي زجاجة «الحبق» وصرت أمسح له جسمه ... ووضعت له في المسجلة «فيروز» لتغني «بشوفك في الصحو! جاي من الصحو! ضايع بورق اللوز..».

فاستخرجت من صدري لأول مرة، رسائل الحب التي كتبتها لحبيبي على ورق السجائر في السجن، وقرأتها له.

كان شهابا قد أفلت من يدي.

وأحسست أننا كلنا، وهو نفسه، قد تقلمت أظافرنا، وأصبحنا نمضي في الحياة، طالما كانت هي تمضي بنا.

وأدركت أننا كلنا، وهو نفسه، نعيش حياتنا الفعلية في دهاليز غامضة، نصفها في العتمة ونصفها في الضوء، وأن أجسادنا صارت اليوم مستودعات للمرايا.

وأن «الصورة» المفقودة، قد أخذت تتفسد في أرواحنا لطول ما سجنت في آبار النفس.

ركضت إلى الحمام، تأملت نفسي في المرآة قليلا... سرحت شعري، تمكيجت، وضعت عطري، ارتديت له ملابس ممثله في مشهد ما، وخرجت لأؤدي له مشهدا في فيلم من أفلامه وأقلد له صوتها وأقول حوارها وأغني أغنيتها» ◆

"المرأة التي حاولت رسمها والتعبير عنها، تتمثل في شخصيات نسائية خاصة بي، تنتمي في كل نص إلى زمن الفيلم وبيئته وعصره"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كل قراءة جديدة للمرحلة الأولى من تاريخ السينما المصرية هي بالضرورة إعادة قراءة للظروف التاريخية: الاجتماعية والسياسية والفنية التي تفاعلت مع الدوافع والرغبات الشخصية للفنانين، الذين قاموا بالمغامرات المبكرة من عمر السينما المصرية. وإذا كان الباحثون والمؤرخون السينمائيون يختلفون كثيرا في التأريخ للسنوات السابقة على عام ١٩٢٧، لأنهم يفتقدون المعلومات الموثقة جيدا والوثيقة الفيلمية التي من دونها تصبح عملية الكتابة عن السينما المصرية في مراحلها الأولى ناقصة بالضرورة، فإن السنوات القليلة اللاحقة تمدنا بوفرة نسبية من المعلومات المدونة في الصحافة الفنية في تلك الفترة، وإن كانت لا تزال تفتقد الوثيقة الفيلمية بدرجة ملحوظة.

ناصر كامل - مصر

رائدات السينما في مصر

مُغامِرات يُطاردن الأساطير ويبحثن عن هوية

تحديد عام ١٩٢٧ كحد فاصل يأتي هنا لأنه العام الذي شهد انطلاق تلك الظاهرة التي لن تتكرر بمثل هذه القوة والحمية مرة أخرى في تاريخ السينما المصرية - وربما العالمية - حيث بدأ عدد من الممثلات والراقصات المشهورات مغامراتهن السينمائية الأولى. يقول الناقد محمد السيد شوشة في كتابه «رواد ورائدات السينما المصرية» لقد اقترن الإنتاج السينمائي في البداية بأسماء ست سيدات مصريات كن الرائدات الأوليات في الحقل، وهن: عزيزة أمير، صاحبة الفيلم الأول «ليلى»، وفردوس حسن التي أنتجت «سعاد الغجرية»، وآسيا التي استهلت إنتاجها بفيلم «غادة الصحراء»، وبهيجة حافظ بفيلم «الضحايا»، وفاطمة رشدي بفيلم «الزواج»، ثم أمينة محمد صاحبة فيلم «تيتاوونج» الذي لم تكن منتجته فحسب، بل كانت أيضا مؤلفته ومخرجته ونجمته الأولى.

وإذا أضفنا إليهن إنصاف رشدي وإحسان صبري وإفرانز وماري كويني، كنا أمام عشر رائدات سينمائيات أخذن على عاتقهن دفع حركة السينما المصرية الوليدة والخجولة في تلك الفترة من مرحلة المغامرة والهواية إلى حدود الاحتراف والجماهيرية.

المغامرة وارتجال الهواة

هذه الظاهرة الفريدة حركتها مجموعة من الظروف الموضوعية تضافرت مع رغبات جامحة وروح المغامرة والمنافسة - وربما الغيرة - التي تملكت الفنانات العشر - مع الأخذ في الاعتبار أن بعضهن يرتبطن بأواصر قربى، آسيا خالة ماري كويني، أمينة محمد خالة أمينة رزق كذلك، وفاطمة ورتيبة وإنصاف رشدي شقيقات - وجميعهن من أعمار متقاربة، مما جعل المنافسة عنيفة والسباق قاسيا. وقد شكل ظهور ذلك المغامر التركي وداد عرفي، الذي جاء إلى مصر عام ١٩٢٦ وأشاع أنه عمل في أثناء إقامته في باريس في عدد من الأفلام الفرنسية، قاسما مشتركا في أغلب تلك الأفلام وحافزا قويا في ذلك السباق، بعدما نجح في إثارة حمية وطاقة الجميع بأحلامه الجامحة، أما الأخوان «إبراهيم وبدر لاما»، وهما من أصل فلسطيني ولدا وعاشا في أمريكا الجنوبية، فقد جاءا إلى مصر بأحلام كبيرة وخبرة فنية جيدة فأنشأ شركة للإنتاج السينمائي وأقاما استديو للتصوير وصنعا تيارا خاصا بهما في السينما المصرية، ولعبا دورا مؤثرا في إثارة فضول الفنانات العشر وشحذ طاقاتهن باقتراحات متنوعة وآفاق لا حدود لها. وسيطرت روح المغامرة ومناخ البدايات المرتجلة وأحلام هواة الفن الجديد الذي لا يعرفون له قواعد أو ضوابط يمكن الالتزام بها لضمان الجودة والنجاح، لكن عددا من الرائدات اجتزن تلك الصعوبات وواصلن المحاولة بدأب فريد لسنوات عديدة حتى وصلن إلى الأداء الاحترافي وتوصلن إلى اكتشاف شروط النجاح. ولأن العصر كان لا يزال عصر الفنان الواحد الذي يقوم بنفسه بكل عناصر العمل الفني من إنتاج وإخراج وتمثيل ومونتاج وتصوير وموسيقى، ولأنهن راغبات في أن يظهرن متساويات، بل متفوقات على الرجال، فقد شرعن في القيام بعدد من التخصصات الفنية في الوقت نفسه. فقد أنتجن ومثلن وأخرجن وقمن بعملية المونتاج ووضعن الموسيقى وكتبن القصة والسيناريو والحوار، وهن في كل ذلك كن يجربن كما كان يفعل من يساعدهن من الرجال. وسنرى أن تلك التجارب هي التي جعلت للسينما المصرية ذلك التراث الضخم من

آسيا

التجارب، وجعلت من تلك المرحلة وظروفها علامة فارقة ونموذجا ذهبيا.

وفي حين ترسم الظروف الموضوعية اللقطة العامة للمشهد الاجتماعي بمكوناته المختلفة (واقع المرأة - الفنانة، وصورتها التي يحددها الواقع وتمردها أو خضوعها لها، وواقع الفن بصفة عامة وعلاقته بالمجتمع، وصولا إلى الواقع السياسي بقضاياه وأسئلته) وترسم اللقطة المتوسطة طبيعة الفن عامة في ذلك الوقت بمشاكله وأحلامه وعناصره الرئيسية، ترسم اللقطة المقربة الملامح النفسية والاجتماعية للفنانات الرائدات والسمات الخاصة لكل واحدة، وهي التي ستحسم في النهاية تفاعلها مع اللقطات العامة والمتوسطة، وسيكون المزج بين اللقطات الثلاث ضروريا للكشف عن طبيعة ذلك الدور الاستثنائي الذي لعبته الفنانات الرائدات في تاريخ السينما والمجتمع المصري.

اللقطة العامة تقول: إن المجتمع المصري في عام ١٩٢٧ كان لا يزال يعيش امتداد ثورة ١٩١٩ وما خلقته من رغبة في الاستقلال والتحرر من الاحتلال البريطاني، والنهوض في مختلف المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية. وكانت حركة تحرير المرأة قد تجاوزت عثرات البداية، وبدأ المجتمع يأخذ مطالبها بالحرية والمساواة مأخذ الجد. وتوجت تلك المرحلة بتأسيس الاتحاد النسائي عام ١٩٢٨ بقيادة هدى شعراوي، أما الفن فقد تجاوز هو الآخر مرحلة الجدل العنيف مع الواقع، وأصبح الفنانون - والفنانات خاصة - يحظون بدرجة من الاحترام الذي ظلوا يفتقدونه طويلا، فالنظرة إلى الفن والفنانين لم تعد نظرة الازدراء الصريحة تلك التي كانوا يعانونها في مراحل سابقة.

وتقول اللقطة المتوسطة: إن السينما بدت منافسا غير مرغوب فيه من أهل المسرح. فنحن ما زلنا في عصر السينما الصامتة، وفنانو المسرح - الرجال خاصة - باتجاهاته المختلفة (كوميديا، تراجيديا، ميلودراما، غنائي) لم يجدوا في السينما الصامتة مغريات كافية تدفعهم إلى المجازفة المادية والفنية. هذا على الرغم من أن السينما الأجنبية الصامتة كانت رائجة ولها جمهورها بأذواقه المختلفة.

نجيب محفوظ يصف ذكرياته السينمائية مع الأفلام الأجنبية الصامتة وهو طفل لم يتجاوز السنوات الخمس «لن نحتاج إلى كلام أو ترجمة لأن أغلب رواد السينما كانوا أميين.. كنا نتتبع الصور ونفهم معنى الأحداث من دون كلام أو شرح.. وإذا ركع البطل على ركبتيه أمام البطلة ومد لها يديه، نفهم مباشرة أنه يقول لها «أحبك». كان يوسف وهبي وفرقته «رمسيس» يعيشان ذروة عصرهما الذهبي الذي يمتد من ١٩٢٣-

> " إن السينما هي أقرب الفنون إلى المرأة، فقد ظهرت السينما في عصر المرأة وارتفاع صوتها للمطالبة بالحرية والمساواة، فكانت حاضرة كمشاهدة ومشاركة في الأفلام منذ اللحظات الأولى "

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٩٣١. وجورج أبيض وباقي ممثلي التراجيديا الذين يعتمدون على الصوت الجهوري والأداء المبالغ فيه، يجدون صعوبة في العمل في السينما الصامتة التي تعتمد على دقة التعبيرات الدرامية بالوجه والنظرات والإيماءات المعبرة. أما الريحاني فقد كان يعاني أزمة مالية خانقة دفعته إلى السفر في رحلة فنية طويلة إلى أمريكا الجنوبية استمرت بضع سنوات، ليعود بعدها وقد أنجزت السينما خطواتها الأولى، ليسارع ومعه يوسف وهبي للدخول بقوة في عالم الأضواء الساحرة، ولكن بعد أن كانت الممثلات الرائدات قد دشن البداية بأسمائهن البارزة».

السينما والمرأة

اللقطة المقربة تقول: إن السينما هي أقرب الفنون إلى المرأة، فقد ظهرت السينما في عصر المرأة وارتفاع صوتها للمطالبة بالحرية والمساواة، فكانت حاضرة كمشاهدة ومشاركة في الأفلام منذ اللحظات الأولى. السينما لا تحمل تاريخ السيادة الذكورية الذي تحمله الفنون السابقة عليها والتي كانت تستبعد المرأة من المشاركة فيها أو حتى تذوقها، تستخدمها موضوعا لها لكنها تمنع وجودها الإنساني (والمسرح في أزهى عصوره - عصر شكسبير - مثال بارز)، السينما ساوت بين الرجل والمرأة على الشاشة وفي دار العرض. بل إنها تزيد على ذلك فتجعل حضور المرأة طاغيا من خلال إبرازها جمال المرأة وتأثيره بصورة لا يستطيع فن آخر أن يقدمه.

اللقطة المقربة تقول أيضا: إن عددا من السينمائيات الرائدات سبق لهن أن تمردن على سيطرة الرجال على الفرق المسرحية. فقد تركت فاطمة رشدي فرقة «رمسيس» وكونت فرقة باسمها، بل إنها لعبت أدوار الرجال في عدد من المسرحيات نكاية في الممثلين الرجال، وهو ما فعلته من قبل منيرة المهدية في المسرح الغنائي. وكان تمرد روز اليوسف على يوسف وهبي وباقي رجال المسرح بإنشائها لمجلتها الشهيرة عام ١٩٢٤ التي كتب فيها أشهر كتاب مصر.

السينمائيات الرائدات سعين إذن للوصول بتمردهن على السيطرة الذكورية المسرحية والفنية إلى مجال يحققن فيه سبقا تاريخيا، مجال بكر يحجم الفنانون الرجال عن الخوض فيه بقوة، لا يعني هذا أن نسقط من الذاكرة الأفلام التمثيلية السابقة على عام ١٩٢٧، لكن المتفق عليه أن هذه الأفلام لم تحقق الانتشار أو تثير الاهتمام الجماهيري والنقدي الذي أثارته أفلام الرائدات، والتي خلقت موجة دفع لم تهدأ بعدها، حفزت الرجال للدخول بقوة إلى عالم السينما بعدما تأكدوا من نجاح التجربة.

ويتبقى من الحوافز الشخصية التي دفعت بعض الرائدات السينمائيات إلى المخاطرة بدخول مجال الإنتاج والتمثيل السينمائي، أن الراقصات مثل إفرانز، أمينة محمد، بمبة كشر، بديعة مصابني، فردوس حسن، وجدن في السينما مجالا فنيا أرقى يستحق التجربة، ينقلهن من صالات الرقص و«ابتذاله» إلى سحر الشاشة ومكانتها الفنية والجماهيرية الأكثر «احتراما».

أما النموذج الأعلى الذي سعين إليه فهو بلا شك «جريتا جاربو» أو ماري بيكفورد. يقول يحيى حقي: «إذا سألت الكهول أمثالي من عشاق السينما عن أفلام مطلع شبابهم.. وأيها بقي في نفوسهم إلى اليوم لأجابوك بشيء من الحنين أنها أفلام شابلن الضاحك الباكي، وأفلام أشرقت فيها جاربو بهاء وسحرا لم نعرفه لممثلة بعدها»، فجاربو التي أصبحت بعد انتقالها إلى أمريكا ١٩٢٥ وظهورها في فيلم «الجسد والشيطان»، أصبحت نموذجا أنثويا طاغيا، ولا بد من أن صورتها وحضورها وجماهيريتها الكاسحة داعبت أحلام الممثلات المصريات. فإذا كانت

بهيجة حافظ

فاطمة رشدي لقبت في المسرح بـ «سارة برنار الشرق» فإنها وزميلاتها رغبن بلا شك في أن يطلق عليهن «جريتا جاربو مصر» وكانت بيكفورد، التي زارت الإسكندرية والقاهرة عام ١٩٢٩، النموذج الفني والأنثوي الثاني الذي راحت الممثلات المصريات يحاكينه في المكياج والملابس والحركات والأداء، بل إن جاربو وبيكفورد ستلعبان فيما بعد دورا بالغ التأثير في مصير عدد منهن.

البحث عن هوية!

كان سؤال الهوية في مصر على أشده، فالروح الوطنية التي أنهضتها ثورة ١٩١٩ راحت تبحث عن مرجعية تستند إليها في كفاحها ضد الاحتلال البريطاني، تجسدت أولا في تعبير «مصري» الذي أخذ يسبق ويلحق باقي الأوصاف: محمد حسين هيكل يكتب روايته «زينب» ويوقعها بـ «مصري فلاح»، ويطلق محمود مختار على تمثاله اسم «نهضة مصر»، وكانت الحضارة الفرعونية ورموزها الخالدة ذات جاذبية كبيرة في مواجهة المحتل وحضارته، على رغم التساؤلات التي راجت في الصحف من مثل: هل الاهتمام الشديد بالفرعونية على هذا النحو سيؤدي إلى الانعزالية التي يريدها المحتلون لمصر أم أن البلاد ستعود - كما كانت - دولة إسلامية؟ وسط هذا المناخ أطلق يوسف وهبي على فرقته اسم «رمسيس»، وهو الاسم الذي أطلقه على نفسه خلال وجوده في إيطاليا قبل احترافه الفن، وأسمت عزيزة أمير شركتها للإنتاج السينمائي «إيزيس فيلم»، وأطلقت إفرانز اسم «مينا فيلم» على شركتها، وأسست آسيا داغر شركة «الفيلم العربي» ثم غيرت اسم الشركة إلى «لوتس فيلم» وارتاحت فاطمة رشدي لاسم «كوكب مصر» لأنه يصفها بالكوكب ويقرنها بمصر، أما فردوس حسن فأسست شركة «الفيلم الفني المصري»، وأطلقت بهيجة حافظ اسم «منار فيلم» على شركتها، كما اختارت إحسان صبري اسم «سوسن فيلم»، وتحمل عناوين الأفلام وموضوعاتها ومشاهدها أيضا سمات ذلك البحث عن الهوية الحائرة بين الانتماءات المصرية والفرعونية والإسلامية العربية «الشرقية» وأخيرا «الكوزموبولتنية» القادرة على قبول ذلك الخليط الهائل من الجنسيات الموجودة في مصر. وليس أدل على تنوع وحيرة سؤال الهوية من كلمة عزيزة أمير في افتتاح المؤتمر السينمائي المصري ١٩٢٦ عقب افتتاح استديو مصر وهي تقول: أيها السادة.. ثلاث لحظات من لحظات السعادة في حياتي... الأولى يوم ظهور فيلمي الأول، والسعادة الثانية يوم بارك الله رجال مصر فافتتحوا هوليوود المصرية العربية الفرعونية التي نفخر بها على الأيام...

لقد كان حضور سؤال الهوية وتأثر الرائدات والجمهور به لافتا في اختيار موضوعات الأفلام وعناوينها وذلك في ثلاثة اتجاهات رئيسية، أولها: أفلام الصحراء التي شاعت بكثرة بفعل ثلاثة عوامل مهمة تتمثل في عشق الأخوين لاما لأفلام الغرب وأفلام الفروسية والمغامرات وتأثرهما بشخصية النجم العالمي «رودلف فالنتينو» الذي تألق وحاز شهرة عالمية غير مسبوقة في مجال أفلام المغامرات المعتمدة على موضوعات وشخصيات شرقية وعربية وإسلامية، كما كانت نسبة كبيرة من جماهير السينما في مصر تشارك لاما في غرامهما هذا. يقول يحيى حقي عن ذكرياته السينمائية عن تلك الفترة «أحب أفلام الشجاعة والفروسية، والمبارزة بالسيوف، وركوب الخيل تسابق القطار، وقفز البطل من هذا إلى ذاك، وأحب كذلك الأفلام البوليسية، وكلها دهاء ومكر ونصب فخاخ»، وأين يتحقق ذلك إلا في الصحراء وفي موضوعات إما تاريخية وإما مستندة إلى التراث الأدبي أو قصص متخيلة للحاضر تدور أحداثها في الصحراء، أما العامل الأخير فيتمثل في وجود ضمانات لنجاح هذه الأفلام جماهيريا، فالجمهور في البلاد العربية سيكون سعيدا بمشاهدة صور ومشاهد تتناول واقعا يعيشه، أو كان يعيش حتى وقت قريب، أجزاء من تاريخه الواقعي والمتخيل وهكذا، وعلى رغم الأصوات المعارضة لأفلام «الصحراء» ومنها ما كتبه ناقد مجلة «الصباح» ١٩٣٠ «كان يؤلمني كثيرا أن معظم القصص «السينمية» كانت مناظر تدور حول حياة العرب ومناظر الصحراء التي هي في الواقع شرقية أكثر منها مصرية محلية، فقد دارت كاميرات السينما المصرية طويلا في الصحراء. وعناوين أفلام «قبلة في الصحراء»، «أجنحة الصحراء»، و«غادة الصحراء»، و«ليلى بنت الصحراء» و«ليلى البدوية» دليل على الحضور الكاسح للموضوعات التي تتناول الحياة البدوية أو تستقي أحداثها من التراث والتاريخ العربي مثل أفلام «شجرة الدر» ١٩٣٥ و«شهرزاد» ١٩٤٦ و«صلاح الدين» ١٩٤٩، بالإضافة إلى أفلام تناولت القضية الفلسطينية مثل فيلم «الهارب» ١٩٣٦ الذي ذكر الناقد محمد السيد شوشة أن أحداثه كانت تدور في فلسطين، وقامت فاطمة رشدي بدور فتاة فلسطينية بينما أدى إبراهيم لاما دور فدائي مناهض لسلطات الاحتلال البريطاني في فلسطين أثناء ثورة ١٩٣٦، وفيلم «فتاة من فلسطين» ١٩٤٨ قصة وسيناريو وإنتاج عزيزة أمير، وهو أحد أهم أفلام تلك الفترة التي تناولت القضية الفلسطينية.

كان التوجه العربي بارزا بقوة إذن في بداية السينما التي لا شك في أنها اعتبرت السوق العربي هو امتدادها الطبيعي، كما كان وجود الفنانين العرب في الأفلام المصرية طبيعيا وتعبيرا عن إحدى أقوى الإجابات عن سؤال الهوية.

ثانيا: ثمة وجود ملحوظ لشخصيات أجنبية في أفلام تلك الفترة، فالقاهرة والإسكندرية ومدن مصرية أخرى كانت مدنا كوزموبولتنية بحق، فيها حضور ملحوظ وفاعل للأجانب من شتى الجنسيات: مغامرون يبحثون عن حياة جديدة في واقع يقبل وجودهم، بل يمنحهم امتيازات ترعاها سلطة الاحتلال. تلك الامتيازات التي كانت الحركة الوطنية تكافح لإلغائها، وفي السينما كان وجود الأجانب طاغيا في المرحلة السابقة، وكان عرفي والأخوان لاما أكثرهم حضورا وتأثيرا. وهكذا وجدنا في الأفلام المصرية شخصيات غجرية من آسيا الوسطى في فيلم «سعاد الغجرية»، وبرازيليين في فيلم «ليلى»، وأمراء وفتيات هنود في فيلم «كفّري عن خطيئتك»، وحتى فتاة صينية في «فيلم تيتاونج»، وعشرات أخرى من الشخصيات الأجنبية. ولأن الأفلام كانت صامتة، فقد كان وجود هذه الشخصيات وتلك النوعية من الموضوعات التي تدور بين مصريين وأجانب - على رغم غرابة بعضها - مقبولا. كذلك كان وجود الممثلين الأجانب مقبولا على رغم كل الأصوات النقدية التي كانت تتعالى مطالبة بالتمصير. وإذا أضفنا إلى ذلك أن عددا من الرائدات حاولن دراسة الفن خارج مصر (حصلت بهيجة حافظ على دبلوم التأليف الموسيقي والتلحين من باريس قبل أن تتجه إلى السينما،

«كان التوجه العربي بارزا بقوة في بداية السينما التي لا شك في أنها اعتبرت السوق العربي هو امتدادها الطبيعي، كما كان وجود الفنانين العرب في الأفلام المصرية طبيعيا، وتعبيرا عن إحدى أقوى الإجابات عن سؤال الهوية»

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

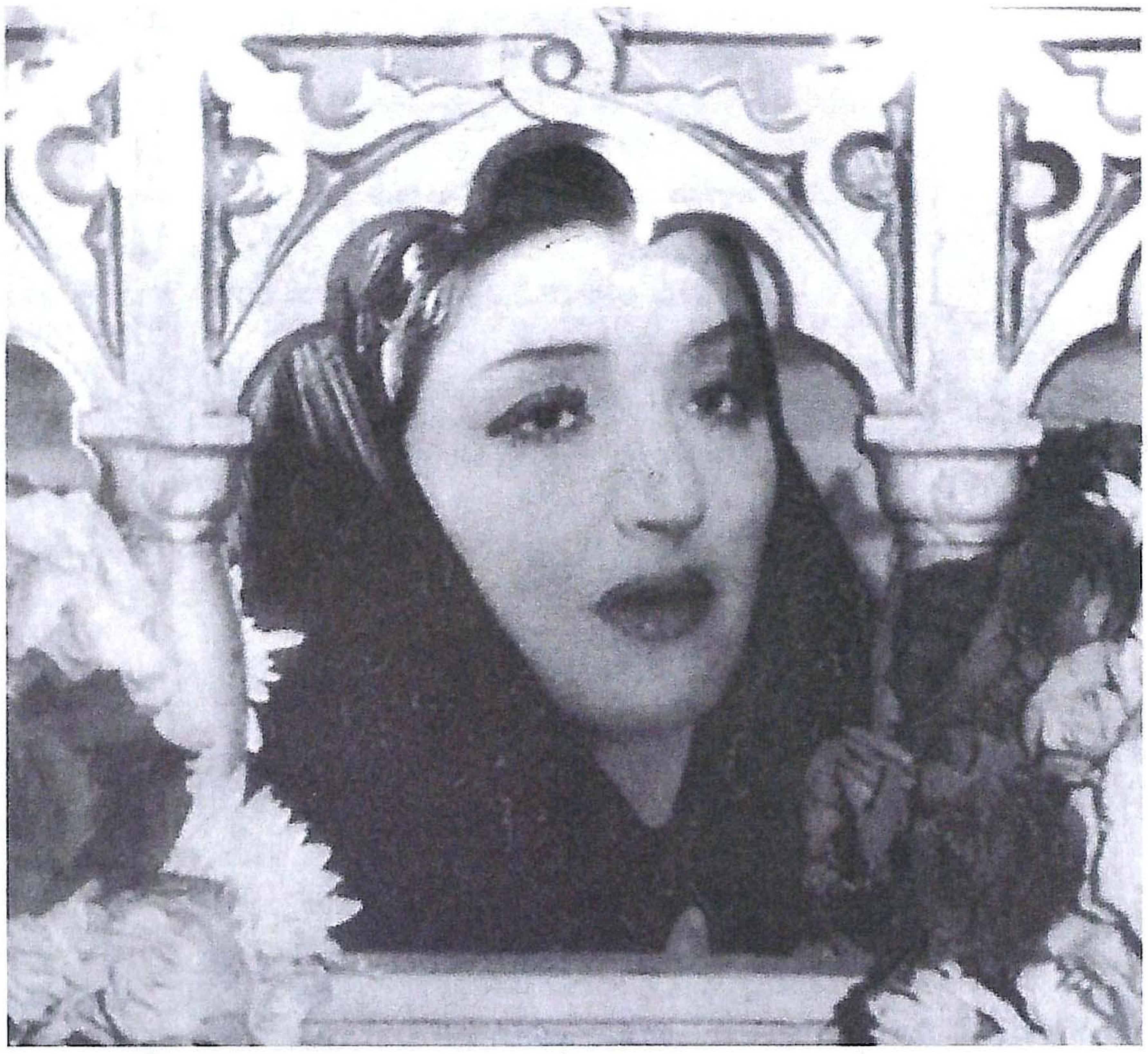
وسافرت أمينة محمد إلى بودابست لدراسة الرقص الكلاسيكي) تأكدنا من أن السينما المصرية مع هؤلاء الفنانات كانت «عالمية» بوجه من الوجوه. وهي إجابة أخرى وإن كانت أقل تأثيرا وامتدادا.

ثالثا: حملت أفلام الرائدات كل سمات مسرح الميلودراما المبالغ فيها، الذي أتى منه أغلبهن (هناك أكثر من فيلم يحتوي عنوانه على كلمة «ضحية» أو «فاجعة») كانت أغلب الموضوعات تدور في عالم الأثرياء وغرامياتهم الفاجعة. وكان الجميع يصنع أفلاما حسب «بيان» أحمد بدرخان الشهير الذي أعلنه في مجلة «الصباح» ١٩٣٢ «إن القصة السينمائية (السيناريو) التي تدور في أوساط وضيعة كأوساط العمال والفلاحين يكون نجاحها محدودا لأن السينما قبل كل شيء مبنية على المناظر، وأن الطبقة المتوسطة (السواد الأعظم من رواد السينما) لا تحب أن ترى العالم الذي تعيش فيه، بل على العكس تطمح إلى رؤية الأوساط التي تجهلها. السيناريو المتقن يتكون من قصة حب تدور حول ثلاثة أو أربعة أشخاص في بلد جميل المناظر أو في منازل بديعة في مدة قصيرة، ويتخلل القصة عقبات سواء أكانت طبيعية أم طارئة، تضع سعادة الأبطال وسلامتهم في خطر، ويستحسن أن يتغلب الأبطال على العقبات ويفوزوا في النهاية». وهكذا أشبعت السينما المصرية التي قدمتها الرائدات في ذلك الوقت جمهورها بقصص حب وخيانات ومفاجآت تنتهي بالسعادة والهناء. ولكن الفنانات تعلمن تدريجيا أن يخرجن على «القواعد والأصول» لدرجة أن فاطمة رشدي وبعد الاستقبال الجيد لفيلم «العزيمة» ١٩٣٩ أنتجت ومثلت فيلم «العامل» ١٩٤٣ الذي يصور كفاح أحد العمال. وقدمت عزيزة أمير فيلم «الورشة» ١٩٤١، لكنها كانت استثناءات قليلة، فوصفة بدرخان لاتزال سائدة وناجحة في السينما المصرية وهي هويتها الأكثر ديمومة، فالصحراء والأجانب اختفوا والباقي حتى الآن وصفة بدرخان.

دراما الشرارة الأولى

بقدر ما كانت بداية الرائدات المغامرات متشابهة فإن المسار اختلف بعد ذلك وستكون النهايات مختلفة كذلك. الشرارة الأولى أشعلها عرفي والأخوان لاما وتلقت عزيزة أمير استهجان الصحافة التي تعرضت لحياتها الخاصة، فذكرت مجلة «المسرح» أوائل عام ١٩٢٧ كيف نشأت فقيرة في دمياط.. وكيف تزوجت ثم طلقت عدة مرات إلى أن تزوجت الثري الشاب أحمد الشريعي عمدة مدينة سمالوط.. وكيف أنها بدأت العمل في الفن بمسرح رمسيس ممثلة ثم انتقلت إلى مسرح الأزبكية، وفيهما أحرزت نجاحا، ثم استقالت في مطلع عام ١٩٢٧ وفكرت في تكوين فرقة مسرحية خاصة. ولكن حبها للسينما دفعها إلى تكوين شركة سينمائية.. واتصلت بوداد عرفي ليكون مديرا فنيا (مخرجا) بشرط أن تكون الشركة باسمها.. واختارت للشركة اسم «إيزيس» وأنتجت رواية باسم «نداء الله» وبدأ العمل في الفيلم، لكن الخلافات سرعان ما دبت بين الممثلة المنتجة والمخرج الذي كان يقوم أيضا بالتمثيل في الفيلم. وواجهت عزيزة عدة صعوبات، فالصحافة الفنية كانت تهاجمها بعنف، وعرفي يشكوها ويدعي أنها «أكلت عليه أتعابه» وكان أن تعاونت مع استيفان روستي وأحمد جلال في تعديل واستكمال ما تركه عرفي حيث غيرت السيناريو وعملت المونتاج بالاشتراك مع روستي بعد أن غيرت عنوان الفيلم إلى «ليلى».

وتتكرر المشاكل في فيلم عزيزة أمير الثاني «بنت النيل» ١٩٢٩، فقد كتبت السيناريو عن قصة محمد عبدالقدوس بالاشتراك مع زوجها أحمد الشريعي الذي شاركها التمثيل كما شاركها من قبل في «ليلى»، وبدأ إخراجه المخرج روكا، لكنه لم يصور سوى مشاهد قليلة، ويترك العمل في الفيلم ليخلفه المخرج عمر


عزيزة أمير

وصفي الذي يترك بدوره الفيلم لعزيزة التي تستكمل بمفردها الفيلم في فيلمها الثالث «كفري عن خطيئتك» ١٩٣٣، تكتب بنفسها القصة والسيناريو وتقوم بالتمثيل والإخراج. وهكذا استكملت عزيزة أمير مغامرة بدايتها السينمائية. وتمنح بعد ذلك المخرج حسين فوزي فرصته الإخراجية الأولى في فيلم «بياعة التفاح» ١٩٣٩، كما تمنح الممثل محمود ذو الفقار دوره السينمائي الأول وتتزوجه فيما بعد، وتشترك معه في كتابة وتمثيل عدد من الأفلام التي أنتجتها والتي بلغت ٢١ فيلما خلال الفترة من ١٩٢٧ إلى ١٩٥٢.

مطاردة الأساطير

فاطمة رشدي كانت أقل مغامرة، أو أكثر قلقا على صورتها الفنية. فقد اشتركت مع الأخوين لاما في تمثيل وإنتاج فيلمها الأول «فاجعة فوق الهرم» ١٩٢٨، ولم يعجبها الفيلم فرفضت عرضه، وقالت الصحف إنها أحرقته لأنه لم يعجبها. ثم كتبت وأخرجت فيلمها الثاني «الزواج» ١٩٣٣، وخرجت سريعا من مغامرة الإخراج واكتفت بالإنتاج والتمثيل، فشاركت في التمثيل في واحد من أفضل أفلام الثلاثينيات «العزيمة» ١٩٣٩ الذي يعتبره بعض المؤرخين السينمائيين بداية الواقعية في السينما المصرية. وبمرور الوقت زاد قلقها على صورتها، فبعدما كانت «كوكب مصر»، وقبلها كانت في المسرح «سارة برنار الشرق»، بدأت الأدوار التي تعرض عليها تقل مساحتها فيلما بعد فيلم. وها هي تقدم النجمة الصاعدة «هند رستم» في فيلم «الجسد» ١٩٥٥ في أوراق الدعاية للفيلم قائلة «ابنتي هند، من حسن حظك أن المخرج حسن الإمام هو الذي يقدمك اليوم وللمرة الثانية بطلة في فيلمه «الجسد»، لقد مهد لك الطريق من قبل في فيلم «بنات اليوم» ولكن اليوم أراك تصعدين إلى القمة، ابنتي أنا لا أملك إلا الدعوات لك بكل توفيق». إذن لم تعد فاطمة هي «البطلة» ولم تعد على «القمة» التي يشغلها فنانات شابات! لذلك كان ضروريا أن تنسحب وتختفي من منتصف الخمسينيات حتى وفاتها في مطلع ١٩٦٩. ما يزيد على الأربعين عاما و«كوكب مصر» مختفية، رافضة أي محاولات لعودتها إلى المجال الفني، إنه احتجاب فني وإنساني مقصود، فكما تأثرت فاطمة رشدي بفن وشخصية جريتا جاربو وماري بيكفورد، كذلك تأثرت بانسحابهما وعزلتهما الأسطورية، وكانت وفية للصورة التي صنعتها لنفسها وأصبحت أسيرتها حتى النهاية.

بهيجة حافظ كانت مختلفة كثيرا، فهي أرستقراطية ثرية «ابنة إسماعيل محمد حافظ ناظر الخاصة السلطانية في عهد السلطان حسين، وابنة خالة إسماعيل صدقي باشا رئيس وزراء مصر الشهير الذي تولى منصبه لخمس سنوات متصلة ١٩٣٠ - ١٩٣٥»، وسميت حكومته «حكومة الحديد والنار» لبطشه الشديد بحزب الوفد والحركة الوطنية المطالبة بالاستقلال، لذلك كان دخولها عالم الفن أولا بدراستها للموسيقى ثم التمثيل في السينما، تحديا اجتماعيا للأرستقراطية المصرية، فلم يعد الفن والتمثيل مهنة الفقيرات وبنات الأسر المتواضعة، لكنه دخل إلى القصور السلطانية وسرايات الحكومة.

مثلت بهيجة حافظ لأول مرة في فيلم «زينب» ١٩٣٠، ثم أخرجت أفلام «الضحايا، ليلى بنت الصحراء، ليلى البدوية»، وأنتجت ومثلت ووضعت الموسيقى واشتركت في كتابة السيناريو لعدد من الأفلام. ومثل أمير ورشدي احتجبت حافظ في منتصف الخمسينيات، لكنها عادت مع صلاح أبو سيف في «القاهرة ٣٠» عام ١٩٦٦، ومع يوسف شاهين في «حدوتة مصرية» ١٩٨٢ قبل عام واحد من وفاتها، وهكذا كانت بهيجة حافظ مختلفة من البداية إلى النهاية.

فردوس حسن وأمينة محمد وإحسان صبري وإفرانز اكتفين من المغامرة بالبداية. فيلم أو اثنين، وغادرن بلاتوهات السينما سريعا. أمينة محمد تحمل تجربتها في «تيتاوونج» مفارقة دالة على المدى الذي كانت عليه روح المغامرة، وتأثير تلك التجارب الأولى للهواة في مسار السينما المصرية، فقد نشرت أمينة محمد بصفتها منتجة ومؤلفة وبطلة الفيلم إعلانا في جريدة «الأهرام» تطلب فيه هواة للعمل معها، فتقدم إليها عدد كبير من الشباب، كان من بينهم عدد كبير - أيضا - ممن لمعت أسماؤهم فيما بعد في جميع فنون السينما المصرية مثل: كمال سليم، صلاح أبو سيف، أحمد كامل مرسي، حلمي حليم، محمد عبدالجواد، محسن سرحان، عبدالسلام الشريف، نجمة إبراهيم، زوزو نبيل... وقد ساهموا في نفقات إنتاج الفيلم التي بلغت ١٧ جنيها فقط. في مثل هذه التجارب تعلم هؤلاء الفنانون دروسهم السينمائية العملية الأولى، فقد كانت لديهم معرفة نظرية من خلال قراءة كتب ومجلات السينما الأجنبية.

أما آسيا وماري كويني فقد ظلتا وفيتين للفن وللسينما منذ جاءتا من لبنان حتى وفاتهما، وكانتا دقيقتين في اختياراتهما فلم يتملكهما حلم الإخراج، واكتفتا بالتمثيل والإنتاج وأحيانا المشاركة في الكتابة، وزادت ماري فقامت بالمونتاج لعدد من الأفلام (ظاهرة المونتيرات في السينما المصرية تحتاج إلى دراسة مستقلة)، وربما كان زواج ماري كويني من المخرج أحمد جلال هو السبب في تقسيم العمل هذا، وحتى بعد اعتزال آسيا للتمثيل فقد ظلت تنتج أفلاما رائعة (يكفي مثالا: أمير الانتقام، رد قلبي، الناصر صلاح الدين).

الرجال يستعيدون عروشهم

لم تطل «الثورة السينمائية النسوية»، فبمجرد أن دخل الصوت في الأفلام المصرية عام ١٩٣٢ مع فيلمي «أولاد الذوات» و«أنشودة الفؤاد»، بدأ الرجال يستعيدون عروشهم فخلف «أولاد الذوات» كان يقف يوسف وهبي (كان مسرحه يعاني كسادا متزايدا، ويفتقد التجديد الفني) بثقله الفني والمالي، بعد أن جرب السينما الصامتة وأنتج فيلم «زينب» من إخراج صديقه المخرج محمد كريم الذي درس السينما في روما وبرلين. وأظهر فيلم «أنشودة الفؤاد»، الذي مثلته وغنت فيه المطربة نادرة وزكريا أحمد، أهمية الفيلم في انتشار الأغنية التي يمكن أن تكون عامل جذب كبير، وهو ما ساعد محمد كريم في إقناع محمد عبدالوهاب، وهو في ذلك الوقت أشهر المغنين العرب، بدخول عالم السينما، فكان فيلم «الوردة البيضاء»، الذي عرض في أغلب البلاد العربية وحقق إيرادات هائلة أثبتت أن السينما بإمكانها، إذا توافرت لها شروط النجاح، أن تحقق أرباحا مذهلة. وهو ما جعل الفنانين الذين كانوا متخوفين من المجازفة بدخول مجال السينما يسارعون بكل ثقلهم، لاقتحام ذلك المجال الذي ساهمت الرائدات المغامرات مساهمة كبيرة في اكتشاف أسراره، وتحمل مصاعب وأعباء مغامرة البداية بروح الهواية والتجريب، حتى بلغت شركات الإنتاج السينمائي المصرية في مطلع الأربعينيات مائة وعشرين شركة ◆

> حملت أفلام الرائدات كل سمات مسرح الميلودراما المبالغ فيها، الذي أتى منه أغلبهن وكانت أغلب الموضوعات تدور في عالم الأثرياء وغرامياتهم الفاجعة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

هناك مقولة مشهورة للمعماري الراحل حسن فتحي عن الخاصة الأنثوية للبيت العربي ترد في أكثر من واحد من مقالاته وكتبه، ويرددها العديد ممن كتب عن هذا المعماري الرائد بين معجب وناقد في معرض كلامهم عن فلسفة فتحي المعمارية الإشراقية. يقول فتحي «البيت العربي مغلق على الخارج، مفتوح على السماء الساكنة، مجمّل بعنصر الماء الأنثوي، مكتمل بنفسه وهادئ، مغاير بطريقة مقصودة لعالم العمل القاسي والحرب والتجارة، وهو مملكة المرأة، حتى لغويا، يرتبط اسم السكن، المقصود به البيت، بالسكينة، أي السلام والوقار، في حين أن كلمة حريم، التي تعني النساء، ترتبط بالحرم، أي المقدس، وتدل مباشرة على جناح العائلة في البيت العربي». هذا الموضوع الشائك يعج بالتناقضات المبدئية والاصطلاحية، ويخبئ للباحث لغما مع كل انعطافة تأويلية في اللغة والتاريخ والعقيدة. بدءا لابد من طرح بعض الأسئلة التعريفية الأساسية: هل هناك بيت عربي نموذجي أساسا؟ ولو افترضنا جدلا أن هناك بيتا، عربيا، فكيف يكون شكله وتصميمه؟ وما المنطلقات التاريخية والبيئية وأساليب العيش فيه التي تمنحه صفته العربية وتتوافق معها؟ وكيف نميز بين «البيت العربي» وغيره من البيوت النموذجية التي تتشارك وإياه في بعض المواصفات المعمارية أو البيئية أو الترميزية، وتختلف عنه في توصيفها وانتمائها، مثل «البيت المتوسطي» (نسبة إلى البحر الأبيض المتوسط) أو «البيت الإسلامي» أو «البيت القومي» لكل من الدول العربية أو دول حوض المتوسط أو الدول الإسلامية متفرقة؟

أمريكا - د. ناصر الرباط

هل حفظ كرامتها أم عزلها داخله؟

المرأة والبيت في الثقافة العربية

الحوش واسطة البيت العربي

إذا تركنا هذه الأسئلة المشاكسة والتفتنا إلى العلاقة بين المرأة و«البيت العربي»، فسنجد أنفسنا إزاء معضلات منهجية تاريخية واجتماعية أخرى تزيد حدة وتعقيدا عن سابقاتها فيما يتعلق بالخاصية العربية في «البيت العربي». فهناك أولا هذه الصلة اللغوية الرومانسية التي ينسجها فتحي وغيره بين الحريم والحرم والحرمة. وهناك أيضا التاريخ الطويل للعلاقة المعقدة بين المرأة وبيتها في التاريخ العربي وفي الأدبيات العربية التي عكست الظروف الثقافية والاجتماعية لهذه العلاقة كما تطورت، أو كما ثبتت عند البعض عبر مئات السنين، وهناك أيضا الصراع العقائدي المحتدم خصوصا في الآونة الأخيرة بين المطالبين بالعودة إلى العادات والتراث الأصيل للعمارة العربية، ببيوتها ذات الباحة السماوية وأولئك المجددين الذين يدعون إلى الانعتاق من قيود التقاليد والانطلاق في فضاء التصميم الحديث الرحب الذي لا يتقيد بشكل محدد أو بأسلوب واحد. وكلا الطرفين يستخدم العلاقة بين المرأة والبيت في معرض دفاعه عن موقفه: المحافظون يدعون أن البيوت التقليدية المغلقة أستر للمرأة وأحفظ لكرامتها وعفتها وشرفها، والمجددون يدعون أنها أقفاص مسيجة تقضي فيها المرأة المسكينة حياتها منعزلة عن الحياة التي تجري وتمور حولها. فلنتجاوز هذه الأسئلة / المآزق الآن، ولنأخذ عبارة حسن فتحي على ما هي عليه ولنخض في قضية العلاقة بين «البيت العربي» والمرأة.

لم يكن حسن فتحي يصدر من فراغ معرفي عندما تكلم عن «البيت العربي». فهو قد اعتمد في تصوره لذلك البيت النموذجي على تقليد علمي ابتدأ مع عصر الفتوحات والاستكشافات والاستعمار في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر عندما كان علماء أوروبا وباحثوها يجوبون العالم في سبيل تجميع كل شاردة وواردة عن مختلف بقاعه بسكانها وطبيعتها ومواردها، ثم تبويبها وتمحيصها وإثباتها تمهيدا للاستفادة منها واستثمارها عمليا واقتصاديا، وفوق كل شيء استعماريا. ابتداء من نهاية القرن التاسع عشر، دأب بعض المستشرقين، الذين ظهروا كفئة علمية متخصصة بدراسة الشرقين العربي والإسلامي، الذين تعودوا التركيز والتوثيق والتحليل اللغوي والنحوي، وفحص ودراسة وتحليل وتبويب وتقدير الإنتاج المعماري في العالمين العربي والإسلامي وقد قدم هؤلاء المستشرقون الرواد من خلال منظورهم المعرفي دراسات معمقة للعمارة العربية والإسلامية ضمن إطاراتها التاريخية وحيزها الجغرافي حددت مجالها المعرفي للأجيال اللاحقة. وتابعهم في ذلك الرواد العرب من طليعة جيل النهضة، مثل علي باشا مبارك في موسوعته «الخطط التوفيقية الجديدة»، ومحمد كرد علي في موسوعته «خطط الشام». وأظن أن أول ظهور لمصطلح «البيت العربي» في دراسة معمارية مخصصة جديا لدراسة العمارة في مدينة عربية كان في كتاب المعماري الفرنسي باسكال كوست Pascal Coste «العمارة العربية أو صروح القاهرة المرفوعة والمرسومة بين سنتي ١٨١٨ و ١٨٢٦». هذا الكتاب الرائد قدم مخططات متكاملة لعدد من بيوت التجار في القاهرة بباحاتها وقاعاتها وملاقفها ونافوراتها وزينتها مع دراسة مبدئية لتاريخها ومحيطها المعماري والثقافي. وقد ظهر هذا الكتاب تقريبا في الوقت الذي ظهرت فيه دراسة رائدة أخرى ناقشت عادات وتقاليد وأساليب حياة المصريين المعاصرين كما لاحظها ناقد مدقق، هو إدوارد وليام لاين الذي عاش في القاهرة سنوات عدة متخفيا كمسلم هندي ونشر ملاحظاته في كتاب كان له تأثير كبير في ما جاء بعده من دراسات عن المصريين والعرب عموما وعن أساليب عيشهم التقليدية واعتقاداتهم وخرافاتهم وتمييزهم العرقي والجنسي والطبقي وغيرها من المواضيع السوسيولوجية والإنتروبولوجية وحتى السيكولوجية. هذا الكتاب الذي نشر في لندن عام ١٨٣٩ وترجم وأعيد نشره مرات عديدة، «تقرير عن عادات وتقاليد المصريين المحدثين»، كان أول كتاب يقدم دراسة أنتربولوجية متكاملة عن الحياة في البيت القاهري الموسر، وعن العلاقات بين الرجال والنساء فيه. وهو بذلك قد اكتسب أهمية كبيرة كحجر الأساس للعديد من الدراسات عن البيت التقليدي التي جاءت بعده والتي لم يكن في إمكانها سوى الاعتماد على ملاحظاته وآرائه لدقتها وسبرها وبشكل خاص لجدتها وأولويتها، مع أن دراسة «لاين» حملت في تضاعيفها كما لا بأس به من التحامل الثقافي والتمييز الديني والعنصري الذي يغلب على آراء المستشرقين المتدينين والناشطين في فترة المد الاستعماري عموما.

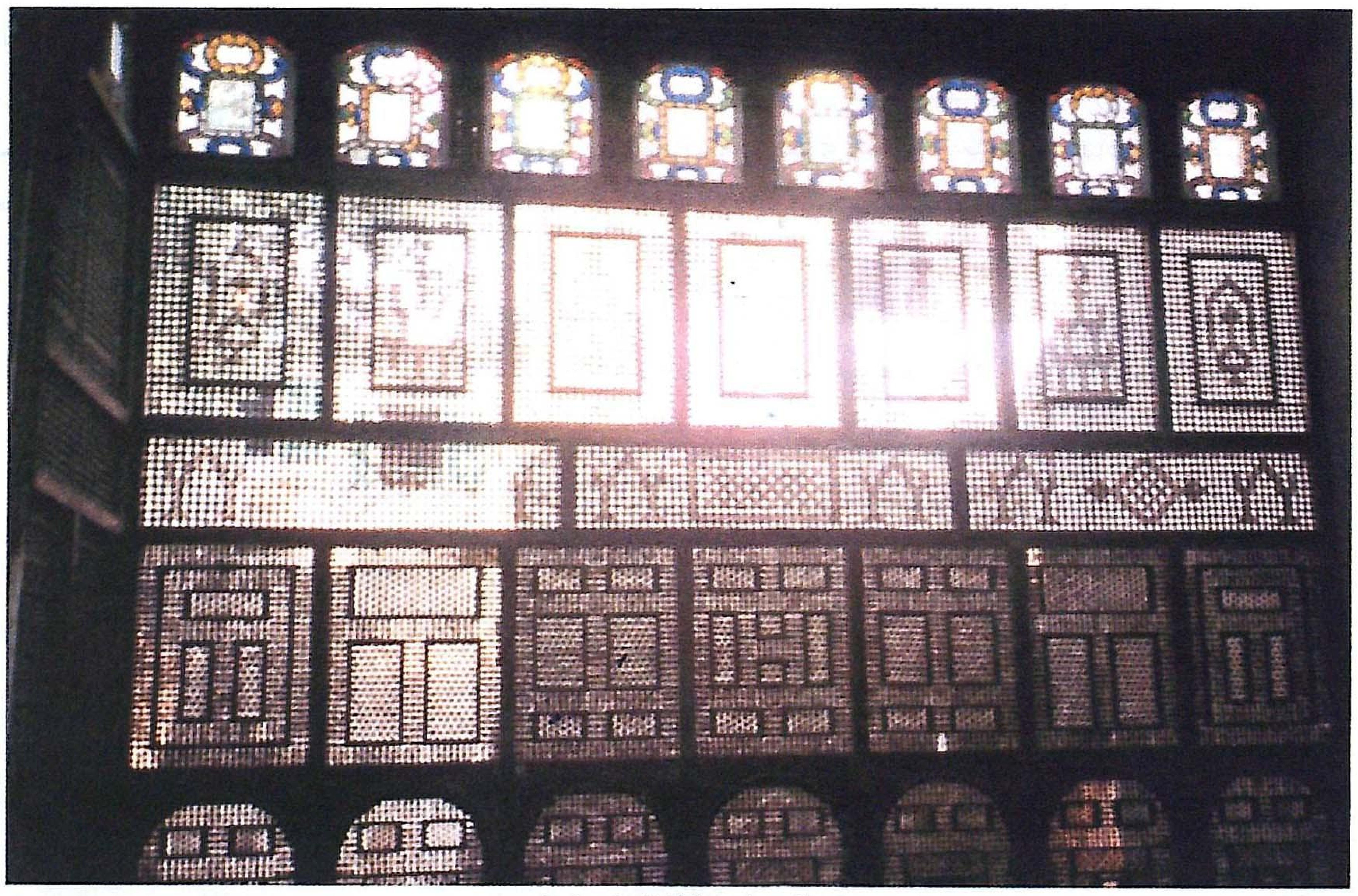
تأسيسا على دراسات كوست ولاين وغيرهما، اعتمدت دراسات التاريخ العمراني والمعماري في العالم العربي بغالبيتها على نموذج مثالي ومجرد لما اصطلح على تسميته في النصف الثاني من القرن العشرين «البيت العربي أو البيت الإسلامي». هذا النموذج المثالي هو البيت ذو الباحة المركزية، وهو فعلا النموذج الأكثر شيوعا في غالبية المدن العربية القديمة، وإن لم يكن بحال من الأحوال النموذج الوحيد فيها، بل وربما لم يكن النموذج السائد أحيانا. ومع أن التاريخ والواقع يؤكدان عكس ذلك، فقد مالت أغلب الدراسات المتخصصة إلى تجاهل ارتباط شكل البيت وسعته واحتوائه على باحة بدرجة ثراء سكانه أو بعلو مركزهم الاجتماعي، واعتبرت البيت ذا الباحة طراز السكن العربي أو الإسلامي المطلق (مع استبدال الصفة من عربي إلى إسلامي تبعا للتوجه السياسي للكاتب أو للمرحلة). ولم يتبدل الأمر قليلا إلا حديثا عندما أثبت العديد من الباحثين المعاصرين، عن طريق الحفريات وعن طريق استقراء الوثائق التاريخية في القاهرة وحلب خصوصا، أن الدور ذات الباحة، وإن كونت واحدا من أكثر النماذج شيوعا، فهي لم تكن طراز السكن الوحيد، بل إنها على الغالب كانت محصورة في أبناء الطبقات الميسورة من الزعماء والمشايخ والوجهاء والعلماء والأشراف وأغنياء التجار.

إذا أمعنا النظر قليلا في نموذج البيت العربي المعماري الذي يتغنى به كتابنا وشعراؤنا ومعماريونا وفنانونا ومنظرونا، كل لأسبابه ومراميه ومعتقداته، هذا البيت - النموذج يتميز أولا وقبل كل شيء بمظهر خارجي متواضع. فأول ما يطالع الداخل من الباب الخارجي هو ممر ضيق، منخفض السقف، ينكسر غالبا بزاوية قائمة في نهايته تحجب عن المار في الشارع إمكان رؤية الداخل. ولكن هذا المدخل الفقير ينفتح على أرض الدار أو الديار، أي الباحة المركزية التي تحوي في أغلب الأحيان بحرة، وحولها انتشرت مجموعة من النباتات أو الأشجار في أصص في زوايا الباحة، تشكل في مجموعها العنصر الأخضر في البيت. هذه الباحة السماوية مغلقة على الخارج

ومحاطة من كل الجهات بغرف على منسوبين أو ثلاثة، وهي تلعب دورا مهما كرئة البيت ومركز للحياة العائلية فيه. وقد كان مخطط البيت بسيطا وترتيبه الداخلي ثابتا تقريبا على الرغم من اختلاف النماذج المتداولة معماريا ومساحيا بين مختلف مناطق العالم العربي. لكن كل هذه النماذج تشابهت عموما في تقسيمها الفراغي إلى جزأين رئيسيين واضحين: قسم الاستقبال وقسم المعيشة. قسم الاستقبال في الطابق الأرضي، بإيوانه أو مقعده أو قاعاته أو منظرته أو غيرها من مسميات قاعات الاستقبال، والذي نظم عادة بطريقة تسمح بحركة أفراد العائلة - وخاصة النساء - بدون أي تقاطع مع حركة الضيوف من الذكور، وقسم معيشة العائلة، والذي كان الدخول إليه محددا ومحصورا بأفراد العائلة والضيفات من النساء في الطابق العلوي. وقد توزعت معظم غرف الطابق العلوي الوحدات العائلية المختلفة التي تنتمي بمجموعها للعائلة الكبيرة التي تعطي للبيت اسمها وتقيم فيه منها أجيال متتابعة. وقد أمكن اتباع هذا التوزيع بفضل انفصال الغرف عن بعضها البعض وانفتاحها جميعا على الرواق الذي يدور حول الباحة أو على أدراج خاصة بكل وحدة منها.

هذا البيت - النموذج ما هو في حقيقة الأمر سوى عينة مركبة من مثال شمل حوض البحر الأبيض المتوسط وبلاد الرافدين والخليج (ماعدا اليمن)، وتطور على نار التاريخ الهادئة منذ ظهور أصوله في الدور الرافدية والاغريقية والرومانية وحتى مرحلته العثمانية المتأخرة في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين والتي نجد نماذجها ماثلة أمامنا اليوم، والتي عنها نتكلم عموما عندما نقول «البيت العربي» . وتختلف العينات باختلاف المكان والمناخ ومواد البناء المتوافرة، كما تختلف أيضا باختلاف الظروف التاريخية والشروط الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ودرجة الاتصال مع ثقافات الخارج وسهولتها. ولكن هذه العينات أو النماذج كلها تتشارك بشكل رئيسي في الاصرار على الخصوصية والحجب البصري وعزل النساء عن الحياة العامة ضمن بيوتهن.

وزيادة في تأكيد سمة الفصل الأساسية بين جناحي الرجال والنساء، أو السلاملك العام والحرملك الخاص، في ترتيب البيت فقد زودت غرف النساء وقاعاتهن إما بنوافذ عالية تسمح بدخول الضوء والهواء ولكنها أعلى من مستوى البصر، أو بعوازل بصرية من أخصاص ومشربيات ودرفات خشبية تمنع الرؤية إلي الداخل وتتيح لهن النظر إلي الخارج من خلف حجاب ومن دون أن يراهن أحد. أي أن العمارة والتفاصيل المعمارية قد تضافرت معا في سبيل


المشربيات والمرأة اقتران طويل

تحقيق العزل والفصل والستر، وما لم يتمكن تخطيط الفراغ من تحقيقه كاملا، أتت الإضافات والتفاصيل المعمارية لتكمله، وترافق العزل البصري والانفصال الفراغي، مع منبهات لغوية جرى استخدامها من قبل الرجال الزائرين أو العاملين المياومين وأُجراء البائعين عند عبورهم إلى داخل البيت، لتنبيه نساء البيت إلى وجودهم في منطقة تقاطع بين مجال حركة النساء ومجال حركة الزوار. فعلى كل داخل للبيت أن يقول بصوت واضح كلمات مثل: دستور، خدوا درب، خدوا طريق، ياستار، ياحفيظ، يالله، وهي كلها عبارات تنبه النساء إلى وجود الرجل الغريب قبل رؤيته، والهدف منها أن تختفي من طريق الرجل داخل فراغاتها الخاصة في البيت.

ولا يغرن البعض أن المعلقين العلميين الحداثيين قد لاحظوا - خصوصا في سبعينيات القرن الماضي، إبان أزمة النفط والتفتيش عن مصادر طاقة بديلة - أن البيت ذا الباحة السماوية هو بيت «حافظ للطاقة ذاتيا»، ذلك لأن بناته قد استعملوا شكله وغلافه وفراغه وتوجهه كوسيط حراري بين السكان والعوامل المناخية الخارجية بواسطة الاستخدام الطبيعي للطاقة المتوافرة في المحيط من شمس ورياح ورطوبة لتوفير الراحة الحرارية. وعلى هذا فقد ركز هؤلاء المعلقون على الجوانب البيئية في تخطيط «البيت العربي» وفي تشكيل عوازله البصرية من أخصاص ومشربيات وغيرها متجاوزين بذلك الجوانب الاجتماعية والجنسية التفاضلية التي حتمت هذا التخطيط وأطرت خياراته التصميمية والتنفيذية، ولكن العبرة في التفصيلات وفي المعاني وليست في المبدأ العام للتصميم فقط. فالبيت ذو الباحة بنباتاته ونوافيره وفراغاته من أفضل الملطفات الحرارية وأنجعها في المناخ الحار والقاري السائد في غالب أراضي العالم العربي، ولكن النساء لم يستفدن كثيرا من هذه الخاصيات لأنهن أجبرن على ترك الفراغات الملطفة حراريا، كالباحة نفسها والإيوان أو المقعد، عندما كان هناك زوار في البيت، والانعزال في غرفهن المرتفعة والمغلقة والمعرضة لشمس الصيف والحارة.

بالإضافة إلى ذلك، لم تحصل النساء إلا على القاعات المواجهة للجهة الخطأ بيئيا في البيوت الشامية والقاهرية والحلبية على حد سواء. ففي هذه المناخات الحارة يكون الاتجاه الأمثل هو اتجاه الشمال الذي لا تدخله الشمس الحارقة وهو الاتجاه الذي شغلته غرف ضيافة الرجال عادة، مثل الإيوان في البيوت الشامية والحلبية والمقعد في البيوت القاهرية والتلار في البيوت البغدادية، على حين تركت لقاعات النساء اتجاهات أخرى: الشرق والجنوب عادة حيث تسطع الشمس من دون هوادة وتسخن الفراغ.

وكذلك الأمر فيما يتعلق بالمشربية، التي روج لها المعماريون البيئيون المعاصرون على أنها الوسيلة المعمارية الأنجع لكسر حدة الضوء الشديد في المناخ القاري عالي التشميس، مع السماح بدخول النسمات القليلة للداخل، بالإضافة إلى جمال زخارفها الهندسية المنمنمة ودقتها، ولكن هذا الاعتبار لم يكن الأول في ذهن بناة البيوت التقليدية على ما يبدو، فلو أن الهاجس البيئي كان فعلا الهدف الأساسي من المشربية، لما بقيت فراغات استقبال الرجال على ما هي عليه مفتوحة على الهواء والشمس والخضرة والرؤية، في حين حجبت غرف النساء وقاعاتهن خلف مشربياتها وأخصاصها على ما هي عليه من دقة الصنعة وجمال الزخرف وتحقيق العزل البصري المرغوب. وقد أذكت هذه الصورة خيالات الكتاب والشعراء والرسامين الأوروبيين الذين زاروا المدن العربية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ومثلت موضوعا من المواضيع المحببة لديهم في تمثيل الشرق، اللغز والمشتهى والمتخيل. فهم، وإن لم يروا أيا من النساء العربيات المسلمات في البيوت التي زاروها، فقد استعاضوا عن هذا الغياب بتخيل الحياة في الحريم خلف النوافذ المسيجة.

وظهرت هذه التخيلات في كتاباتهم ورواياتهم الرومانسية ولوحاتهم، كما ظهرت في التعليقات الاجتماعية التي أنتجها الباحثون منهم. ولم تغب الصورة نفسها أيضا عن خيالات الكتاب والرسامين والشعراء العرب المحدثين، إما تقليدا ومحاكاة لسابقيهم المستشرقين وإما مخالفة وتميزا عنهم، وإن استعملها بعضهم بصورة أكثر حنانا وتفاعلا مع المحيط التقليدي من سابقيهم المستشرقين. ولكن النتيجة واحدة في كلا الحالين: لم تستلب المشربية صورة المرأة فقط وإمكان إطلالتها على العالم من نافذة بيتها وتمتعها مباشرة بالضوء والنسيم، بل أخذت منها صوتها أيضا الذي اصطفاه الرجل لنفسه في تمثيله للعلاقة الوجلة والمتوجسة بينه وبين المرأة عبر ستار المشربية التي، وإن فصلت بينهما، فهي قد أتاحت لهما في الواقع درجة من التستر تسمح بالتواصل الصامت في أغلب الأحوال، ولكنه تواصل والسلام.

ولم يغب احتمال التواصل عبر المشربية عن أذهان ومدارك حماة الفضيلة والأخلاق في المجتمعات التقليدية الذين لاحظوا سهولة اختراق الحاجز البصري على من أراد من المحبين رجالا ونساء.

ولعلنا نورد في هذا المجال أيضا عنصرا معماريا آخر - أدى داخل القاعات في البيوت القاهرية الدور نفسه الذي أدته المشربيات خارجها أو في باحاتها - هذا العنصر هو الأغاني، ذلك الممر الضيق المعلق فوق القاعات الرئيسة في البيوت الكبيرة، والمزود بمقاعد، محجوبة خلف مشربيات من الخشب، تسمح للجالسة عليها أن ترى الاحتفالات التي تجرى في القاعة تحتها من دون أن يراها المشاركون. ومع أن في الأغاني وجها من العطف على المرأة ومحاولة لتلطيف عزلتها مع مراعاة عزلها بصريا، فهي قد فتحت أيضا بابا للتواصل كما في حالة المشربية. فقد حفظت لنا بعض المصادر والقصص الشعبية أثرا من التوتر والتوجس الذي شاب بعض هذه الجلسات عندما حضر شاب محب يعرف أن المحبوبة خلف مشربية الأغاني تراقب كل حركة يقدم عليها، في حين يجلس أبوها أو أفراد من عائلتها معه في القاعة. وهكذا كونت الأغاني والمشربيات والقاعات العلوية والأروقة والممرات والأدراج المنفصلة، في الحقيقة، مجموعة العناصر المعمارية في البيت التقليدي التي أطرت نظام الحركة المعزول خلف أستار الخفر والعفة، وتحكمت في حياة المرأة ونظمت تنقلها في فراغات منزلها نفسه وعلى حدوده مع العالم الخارجي.

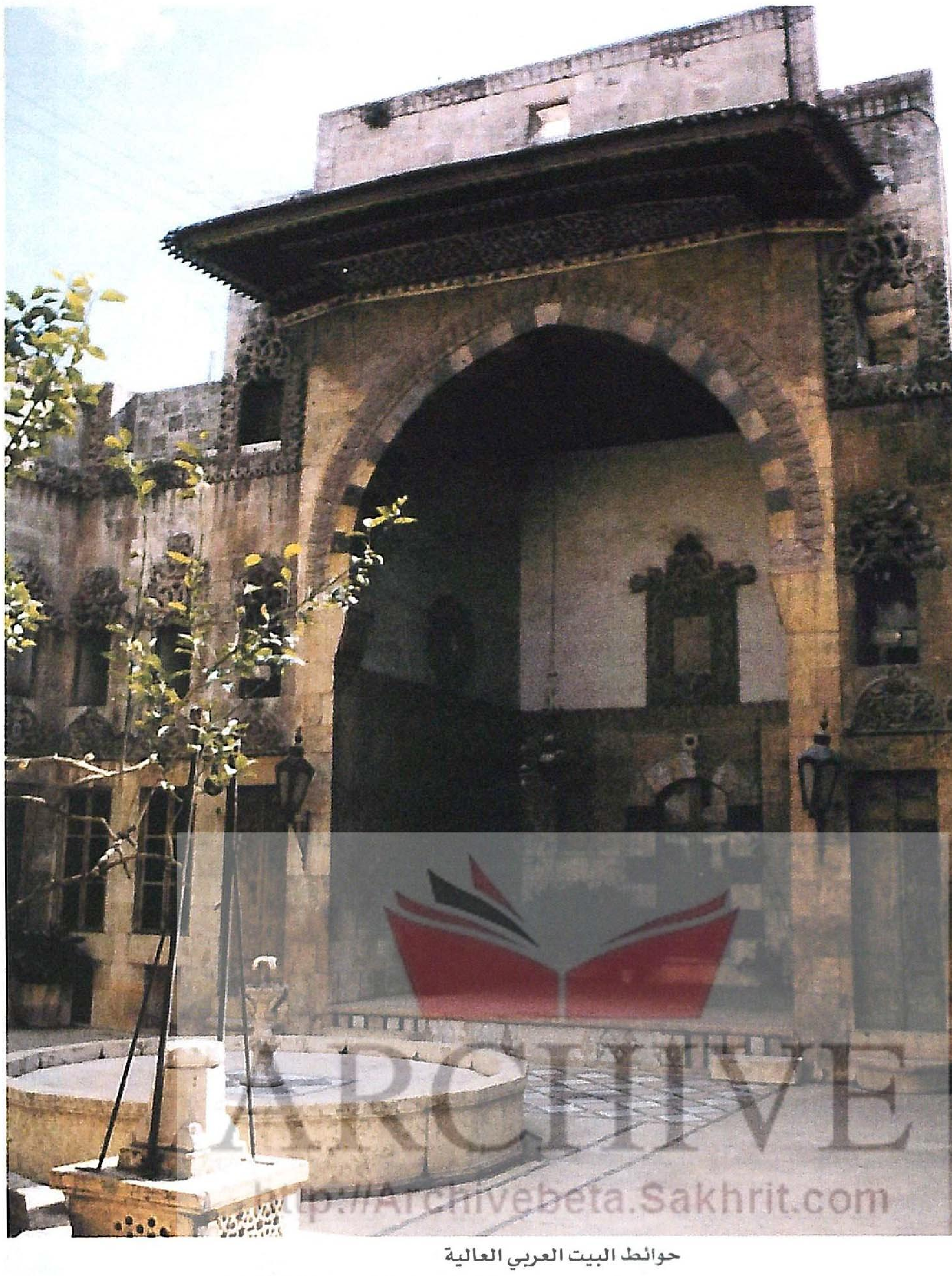
ولم يسيطر هاجس الخصوصية على مواصفات البيت الفراغية والمعمارية أو على تفصيلاته التشكيلية فقط، بل تعداه ليشمل تموضع «البيت العربي» في محيطه العمراني وكيفية تفاعله مع البيوت المحيطة وارتباطه بالمدينة ككل عمراني - اجتماعي متكامل. فقد شكل البيت امتدادا لهيكلية الحارة أو الحي الذي ينتمي إليه، أو المدينة ككل، على اعتبار أنه الفراغ الخاص لأصغر وحدة اجتماعية مدينية، أي العائلة التي مثلت بالنسبة إلى المرأة - مع استثناءات نادرة لا تغير الملاحظة - سقف الحيز الاجتماعي المتاح لها أن تتحرك ضمنه بحرية نسبية في حين شكلت المدينة بأسواقها وجوامعها وأبنيتها العامة المهمة وشوارعها الرئيسية ميدان الحياة العامة الذكورية أساسا، مع وجود الوسط شبه العام / شبه الخاص، أي الحارة، كوسيط بين الحيزين العام والخاص يمكن للمرأة أن تغشاه ضمن شروط معينة ووفق طقوس مرتبة. ويمكننا أن نلاحظ أن على مجالات الحركة للفرد الواحد - بشكل خاص الرجل - أن تجتاز سلسلة من الحواجز من خارج المدينة إلى داخل الغرفة الخاصة في البيت تظهر بمجموعها انغلاقا أساسيا نحو الداخل على شكل طبقات متدرجة من الخصوصية تضيق وصولا إلى الوحدة العائلية الصغيرة في فراغها الخاص.

يظهر الحاجز الأول عند حدود المدينة مع الريف، حيث يشكل الاختلاف المباغت في البنية الفراغية والاجتماعية الحد الذي يتوجب اختراقه للوصول إلى فراغ المدينة العام فعليا، أو الانتقال من المجال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الريفي إلى المجال الحضري المديني ذهنيا وفراغيا. أما الحاجز الثاني فهو الفاصل بين الفراغ العام بأسواقه وشوارعه وميادينه وجوامعه ومداخل الحارات. يرتبط إمكان الدخول هنا بعامل انتمائي أصغر من الانتماء للمدينة ككل ولعملية انتقائية جماعية تابعة لطبيعة الحارة وتركيبة سكانها. أما الحاجز الثالث فهو ذلك الفاصل بين درب أو زقاق الحارة والبيت، وهو ما يمثله فراغيا ومعماريا باب البيت، ومن هنا تكون الأهمية المعمارية والزخرفية لأبواب البيوت، مع أن دخول الدار عائد أساسا لعملية اختيار فردية تخضع في أغلب الأحوال لرب البيت أو من يقوم مقامه في غيابه. ويبقى الحاجز الرابع، الموجود فعليا ضمن البيت، والذي نظمت معاييره العادات المدينية التقليدية والثقافية من دون أي تأثير فردي ظاهر، هو القائم بين فراغي الاستقبال والمعيشة في البيت الواحد، والذي يخضع في إمكان دخوله لاختلافات في درجة القرابة وفي الجنس. ولكن إذا دققنا النظر في الانقسام الأساسي والجوهري في البيت - النموذج لوجدنا أن فراغ الاستقبال فيه يماثل، من حيث إمكان الدخول، ومن حيث شروط الدخول، فراغ الحارة الداخلي، في حين يشكل قسم المعيشة في البيت العائلي الحيز الخاص بمطلق الأمر. وعلى هذا الأساس يمكننا أن نوسع مفهوم الحيز شبه العام وشبه الخاص ليشمل قسم الاستقبال في البيت الواحد، بالإضافة إلى فراغ الحارة أو الحي المنغلق على نفسه، ويبقى الاختلاف بين الحارة وفراغ الاستقبال في البيت اختلافا في درجة الولوج: صعبة فأصعب، على حين أن قسم المعيشة أو جناح النساء «مستحيل ولوجه» بالنسبة إلى غير أفراد العائلة من الذكور، وأحيانا «مستحيلة مغادرته» بالنسبة إلى نساء الطبقات العليا المحافظة، اللواتي قيل عنهن مفاخرة أنهن لا يغادرن بيوتهن إلا عند انتقالهن من بيوت ذويهن إلى بيوت أزواجهن أو من بيوت أزواجهن إلى مرقدهن الأخير، على ما في هذه المقولة من عنت وقسوة تجاه هاته النسوة.

ولم يقتصر الأمر على تخطيط البيت وتوزيع فراغاته أو على علاقاته المدينية العمرانية وترابطه مع غيره من البيوت، بل تعداه ليشمل شروطا سلوكية وطقوسا اجتماعية تنظم حركة الرجال والنساء داخل وخارج البيت ومدى تقاطعهم الفعلي والبصري، وتصب كلها في خانة تكبيل المرأة وتقليل إمكان احتكاكها بالعالم الخارجي الذي بقي فراغا ذكوريا خالصا. وقد ترجمت هذه العادات والتقاليد السلوكية والاجتماعية في أغلب الأحوال إلى قواعد وسنن تشريعية قدست الانتماء العائلي وركزت على ضرورة مراعاة حقوق العائلة وفصلها عن الحياة العامة للمدينة العربية والإسلامية وحمايتها من تطفل ونظرات الفضوليين ومعاقبة المخالفين عقابا رادعا. وانتهى الأمر إلى أن تضافرت الثقافة والعمارة والتشريع على تحديد مدى حركة المرأة في بيتها وخارجه في سبيل «حرمة» العائلة وحماية «شرفها» واحترام خصوصيتها. وتغلغلت هذه المفاهيم في مستويات الثقافة كافة من أكثرها رصانة إلى أكثرها هزلية، خاصة في زماننا هذا، حتى أننا نجد في السينما والمسرح والرواية والقصة في هذا العصر، كما في المرويات الشعبية الموروثة، مخزونا هائلا من الأمثال والقصص التي تركز على ارتباط شرف العائلة (أو على أقل تقدير شرف ذكورها) بالمرأة تحديدا، وضرورة صيانة هذا الشرف بكل الطرق الممكنة، وإن كان ذلك دوما على حساب حرية المرأة ومدى ظهورها الاجتماعي ودرجة تعبيرها الفردي. وليست هذه الظاهرة بالجديدة في ثقافتنا العربية، بل هي من القدم والتاريخية بحيث إننا يمكننا أن نجدها معبرة عنها أتم التعبير منذ أقدم المصادر العربية، الشعر الجاهلي، وحتى أغاني الفيديو كليب اليوم، التي، وإن ظهرت بمظهر عصري فتان، ما زالت تحدد دور المرأة ضمن أطر لا تختلف كثيرا عن أطر البيوت ذات الباحة، وتستخدم في تصويرهن وهن يرقصن ويغنين أساليب تشكيلية وتقنيات تصويرية توحي بأننا نسترق النظر إليهن ضمن فراغاتهن الخاصة بما يذكر بلوحات المستشرقين التي تخيلت حياة مستهترة ومغرية لنساء الحريم ضمن أسوار بيوتهن، ومثلت هذا التخيل من دون أن تتأكد من حقيقته. ولا نجد في المقابل في القنوات التعبيرية للثقافة العربية المعاصرة الكثير عن وجهة النظر المقابلة، أي فتح المجال أمام المرأة للخروج إلى العالم الخارجي والمشاركة فيه فعليا وعمليا وسياسيا، حتى بين الكثير من التيارات السياسية الحداثية التحررية، التي ربما ابتعدت عن هذا الموضوع الشائك هربا من إشكالاته.


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com
حوائط البيت العربي العالية

وتبقى المرأة العربية هي الخاسر الأكبر، والأنكى في رأيي، الصامت الأكبر، إلا في حالات قليلة جريئة وشجاعة دفعت بعض النساء المقدامات فيها ثمنا باهظا من حريتهن وثروتهن.

ولن أراجع هنا الكم الهائل من الأفلام والأغاني والروايات العربية التي حملت شرف النساء أكثر مما يمكنه أن يحتمل، وقدمت لكل من تسول لها نفسها تحدي المعطيات الاجتماعية السائدة الأمثولة والعبرة. ولن أعود إلى كتب التاريخ ومروياته لأغترف منها الكثير مما يدعم وجهات النظر التي أثبتها هنا، فالمساحة المتاحة لي لا تسمح بذلك. ولذلك سأكتفي بسرد مثلين اثنين مما كان رائجا في دمشق العثمانية لتلبس بعض ما تعلق بالذاكرة الشعبية من تراكمات العادات والممارسات والآراء المجحفة بحق المرأة وعلاقتها بالبيت. المثل الأول يقول: (الأنثى تحمل اسم العار للدار). المثل الثاني يقول: (المرأة هي عمار البيت والمرأة هي خراب البيت). ومع أن مصدري لهذين المثلين وهو مطيع المرابط في كتابه «أمثال دمشق الشعبية» (دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٥)، يحاول جاهدا التقليل من أهميتها والتأكيد على أن في المثل الأول «عصبية غير مقبولة»، فهما مثلان دالان دلالة عميقة على العنت التي صبته الثقافة الشعبية ما قبل الحديثة على المرأة وعلى علاقتها بالبيت، مما حملها حملا ثقيلا في حفظ شرف وعمار البيت عبر ضرورة تقيدها بالكوابح الاجتماعية المفروضة عليها على حساب حريتها وفرديتها وإنسانيتها. هذا الحمل الثقيل والمرهق والمجحف إنما أن الرجل لا يشارك المرأة في حفظ عمار البيت وشرفه على أقل تقدير، بما أن الأمثلة الشعبية لا تقدم لنا نماذج معادلة للرجل لا يمكن الدفاع عنه أو المحافظة عليه في مجتمع مدني ديموقراطي يفترض فيه أن يعطي جميع أفراده، رجالا ونساء، الحقوق نفسها ويفرض عليهم الواجبات نفسها فإذا كنا فعلا نروم تحرر المرأة العربية - وهو للأسف هدف لا أظن الكثيرين من أصحاب الرأي والسطوة في العالم العربي اليوم يسعون فعليا إلى تحقيقه - فعلينا تحدي هذا الاجحاف بكل صوره والسعي إلى حذفه من العادات السائدة ممارسة وتعبيرا.

ولا أظن أن العمارة العربية المعاصرة بمختلف اتجاهاتها قد وعت تماما عمق الدور الذي يمكن أن تلعبه في هذا المجال إن سلبا وإن إيجابا. فهي في بحثها المحموم عن تراثها المعماري الخاص الذي أصبح شغلها الشاغل في العقود الأخيرة قبلت كل ما قدمته العمارة التقليدية من دون كثير نقد أو تجريح، واستخلصته لنفسها على أنه إيجابي كله بالضرورة. واليوم ونحن نجاهد في محاولاتنا إنتاج عمارة محلية جادة وملتزمة اجتماعيا وإنسانيا تتفاعل مع ماضيها وتستخلص من تقنيات العصر وحرياته ووظائفه ومتطلباته وابتكاراته، مما يجعلها معاصرة وأصيلة في آن واحد، نجدنا نركز كثيرا على المدلولات الثقافية للعمارة التقليدية ونتغاضى عن الشروط الاجتماعية وعلاقات القوة المجحفة في المجتمع التي انتجتها وأطرتها في البدء. وعمارتنا المغتربة عن بيئتها بأكثر من منحى ولأكثر من سبب في حاجة أكثر ما تكون إلى حقنة نقدية فعالة نواجه بها مشكلاتها، بما فيها تلك التي يطرحها أمامها الاقتباس اللاتاريخي للعمارة التقليدية مع كل جاذبيتها الثقافية والأيديولوجية. ولا أظن أن هناك عنصرا معماريا في حاجة إلى هذه المراجعة النقدية أكثر من النموذج المثالي الموسوم بـ «البيت العربي»، خصوصا ذلك الطراز المركب الذي صوره حسن فتحي بعباراته الجذلة وتبعه في التغني به التابعون. ومع احترامي العميق لفكر ونشاط وتراث حسن فتحي المعماري فلا يسعني هنا إلا رفض رأيه في تقديس وتنزيه «البيت العربي» التقليدي ونسيان أو تناسي الشروط الاجتماعية المجحفة بالنساء، خصوصا التي فرضت عليه الجزء الأكبر من شكله وتصميمه وتوزيع فراغاته وتفصيلاته المعمارية ودلالاته الاجتماعية والثقافية والتشريعية، والتي آل بها المآل إلى تكريسها في هذه الصفات المعمارية نفسها

كلمة التحرير

يكفيني من هذا العالم سقف وامرأة، سقف يرسم خيالي مكبرا على حوائطه، ويدفع عني عاديات الريح، وامرأة تبادلني النظرة، وترد عليّ الصوت والآهة.

لماذا تراه هذا الشوق المتأجج والمحرق لعالم المرأة؟ وما تراه السر، عبر الأزمان، وراء استعداد الرجل للموت في سبيل الوصول إليها والاتحاد بها؟

إن في حياة كل منا، امرأة يلوذ بطيفها ويعشقها، وتهفو روحه لقربها، امرأة تبدو في البعد حلما أثيرا. صورة ضبابية تفترش المخيلة، وتصر على أن تبقى راعفة ومكنونة على حالها، لا يمس بهاء نورها الغياب، ولا تعبث برونقها السنون.

ربما أن علاقتي بالمرأة جاءت من خلال علاقتي بوالدتي. إن علاقتي بوالدتي حاضرة، منذ وعيت على النَفَسْ والضوء والصوت والرائحة وملمح الوجه. منذ ذاك، منذ الليل والسماء والنجمة الصغيرة اللامعة، ومنذ الريح والغيم والشمس والمطر. منذ الصرخة. منذ لقاء النظرة الأولى. منذ الإصبع بالإصبع، والصوت بالنداء، والخطوة بالدرب، منذ الضحكة والدمعة والصمت. منذ اللقمة والطعم وموعد الخير المؤجل. منذ الخلق. منذ كانت أمي، ومنذ كنت جنينها، طفلها، ولدها، رجلها، حلمها. منذ عهد الصمت، ومنذ الأمس، ومنذ اللحظة، وحتى بزوغ شمس الغد.

المرأة، مانحة الحياة، وراعية الطفولة، ومربية الجميع. المرأة والدة الرجل، وعشقه، وأم أولاده. المرأة المعلم الأول، رمز التضحية والجلد والصبر والحلم.

إن صدور عدد خاص عن المرأة إنما يعني تقديراً لمسيرتها الفنية الطويلة، واعترافنا بأهمية مشاركاتها على الساحة الفنية، وعرفانا بمكانتها في قلوبنا. وإذا كان العنوان الرئيسي للعدد هو «المرأة العربية والفن» فإن ذلك يعني بين أمور أخرى، الإيمان بالفن والمرأة العاملة في هذا الحقل من جهة، والقناعة بين تلازم الفن والمرأة من جهة أخرى.

إن إصدار عدد خاص عن المرأة مهمة صعبة ومتشعبة، نظرا لما للموضوع من منعطفات وما له من خصوصية. لذا حاولت «الفنون» تقديم عدد يحوي مادة فنية توثيقية في جانب منها، ومنوعة وموزعة على أبواب الجريدة في جانب آخر، وبما يغطي أعمال قامات فنية عربية كبيرة، كان لها أثرها وتأثيرها الفني الذي خلد أسماءها على ساحة الفن العربية، وجعل منها قمما يصعب القفز فوق حضورها.

لقد أثبتت المرأة العربية قدرتها الفائقة وعزمها الذي لا يلين على الوقوف إلى جانب الرجل في شتى مناحي الحياة، بما في ذلك الحياة الفنية، بل إن تضحيتها وإصرارها على اجتياز العقبات بسبب جنسها، تجعل منها الطرف الأكثر استحواذا على الاهتمام والاحترام.

إن الفن في أجمل صوره هو معادل موضوعي فني للواقع الذي نحيا، وما كان لهذا المعادل أن يكون مقنعا لولا اشتراك المرأة في تجسيد معانيه وإظهاره للعلن، وتوصيله للجمهور.

لقد اقتحمت وقطعت المرأة العربية أشواطا فنية وثقافية كبيرة ومهمة في مختلف الأقطار العربية، وحققت لنفسها مكانة وسمعة فنية عربية وعالمية، بما يؤكد جديتها وتميز مواهبها. وبما يملي علينا الوقوف على نتاجها الفني وتسليط الضوء على أهم المحطات فيه، وهذا ما يحاول هذا العدد تحقيقه، أو على الأقل تحقيق جزء يسير منه.

طالب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جريدة الفنون
رسم و قصيدة
فاطمة الحاج و سعاد الصباح

نشرة غير سياسية للأخبار

إلى روح زوجي، وصديقي، وحبيبي عبدالله مبارك الصباح، في ذكرى ميلاده

لا تسأل ما هي أخباري
لا شيء مُهمٌ .. إلا أنتَ ..
فإنَّكَ أحلى أخباري
لا شيءَ مُهمٌ .. إلا أنتَ
وكلُّ العالم بَعدكَ ذرَّاتُ غُبار ..
أوروبا بعدكَ ليس تُطاقُ ..
شتاءُ جنيف ليس يُطاقُ
شوارعُ لندنَ ليس تطاقُ
جسورُ فينيسيا ليس تُطاقُ
بحيرةُ كومو ليس تُطاقُ
وشكلي دونَكَ ليس يطاقُ
فكيف أسافرُ ...؟
أين أسافرُ؟
يامن تجلسُ في استرخاء
فوقَ حقيبةِ أسفاري...

يا سيّدَ هذا العالم .. إني مرهقةٌ جدا
وأخوّضُ في المطر المجنونِ بلا قَدَمَينْ
هل تعرفُ في أوروبا مقهى متسعا لاثنينْ؟
هل تعرفُ طُرُقا لا يدري من يمشي فيها ... كيفَ ... وأينْ؟
هل تعرفُ ركنا في أي مكان؟..
يستوعبُ ضَجَري أو يستوعبُ أحزاني
هل تعرفُ مقهى أبكي فيه على كتفيكَ
ولو بضع ثواني؟؟..

يا سيّدَ هذا العالم
خفّفْ ساعاتِ حصاري
أنا منذ عرفتكَ ... لا أتذكّرُ لونَ البحر ..
ولونَ الغيم .. ولونَ الأشجارِ
يا رجلا يرسُمُ شكل الوقت ..
ويرسمُ شكل الليل، ويرسُمُ ساعاتِ نهاري
لا تسألْ ماذا أفعلُ في أوروبا .. ماذا تفعلُ بي أوروبا ..
فأنا امرأةٌ تقطنُ في أحضان الثلجِ ..
وتكتبُ شعرا فوقَ الثلجِ ..
وتسكنُ قلبَ الإعصار ..
يحزنني المطرُ الأوروبيُّ
يا سيّدَ هذا العالمِ
قل لي ماذا أفعلُ حتى أغسلَ أفكاري؟
يا سيّدَ أقداري..
ساعِدْني يوما في صُنْعِ قراري ..

لا تسألْ ما هي أخباري ..
لا شيءَ مُهمٌ إلا أنتَ .. فإنكَ أحلى أخباري
لا شيءَ مُهمٌ إلا أنتَ ..
وكلُّ العالمَ بعدكَ ذرَّاتُ غُبار ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com